

ثورة المعتزل

دراسة
في أدب توفيق الحكيم

٢٩١

عبدالله شكري



إهداء ٢٠٠٦
المرحوم / يوسف درويش
القاهرة

هذا الكتاب إهداء من
مكتبة يوسف درويش

ثورة المعتزل
رسالة في ادب توفيق الحكيم

دار ابن خلدون
للطباعة والنشر والتوزيع
ص.ب. : ٩٣٠٨ - هاتف : ٢٥٣٠٨٩
بيروت - لبنان

حقوق الطبع محفوظة
لدار ابن خلدون

مخاليء شكري

نورة المغزل

دراسة في أدب توفيق الحكيم

الطبعة الثانية ١٩٧٣

مقدمة الطبعة الثانية

لعله ليس جديدا القول بأن توفيق الحكيم ظاهرة فريدة في أدبنا الحديث . ذلك انه ربما كان الوحيد من بين أبناء جيله الذي استطاع مواصلة العطاء منذ بدأ يكتب حتى الآن ، اي بعد ان تجاوز السبعين ، على مدى نصف قرن أو يزيد . وربما كان الوحيد أيضا في ريادةه للعديد من الأشكال الفنية التي استقرت في الوجدان العام والتراث الأدبي معا ، ولم تعد تراثا محسب ، بل أضحت سياقنا متدفقا كل يوم . ولكن الجديد حقا هو ان توفيق الحكيم طيلة هذا العمر الأدبي والفني كان مجريا أولا وقيل كل شيء . . فحصاده اقرب لان يكون مجموعة تجارب لم يضع لها نقطة الخاتمة بعد . ايا نقطة البداية غفلت دوما هي تجديد الحياة بتجديد عمارتها الفكرية والجمالية ، فالجود عنده هو الموت . لهذا غراه في السبعينات يحاول الانصاف بكل ما أوتى من قوى وامكانيات السى بيب « الجديد » من حوله ، سواء كان هذا الجديد من ارض مجتمعه او مما تصطبغ به الدنيا في العالم الخارجي . وقد تخلف محاولته او نتجج ، ولكنه في جميع الأحوال لا ينزع عن مجرى الحياة الدافق . وهو في جميع الأحوال كذلك ، لا يتخلى عن مجموعة من الضوابط التي جعل منها بوصلته الهادية بين تيارات البحر المتلاطمة الأمواج .

اول هذه الضوابط هو ايمانه العميق بمصر ، حضارتها وشعبها وتاريخها . ايمان الحكيم بمصر هو عصب الادب والفن الذي يكتبه ، عصبه الرئيسي . انه يرى في مصر ، ارضا وناسا وتراثا ، قلبه النابض بالحياة ، او هي المعنى الذي تنطوي عليه الحياة ، وبالتالي فهي تستحق ان يعيش من اجلها الانسان ، وان يضحى في سبيلها بكل ما يملك . مصر عند توفيق الحكيم ليست حدودا جغرافية فقط ، وانما هي وطن روحي في عمق الامفاق . وقد يكون هذا الايمان بمصر ، ايمانا ميتافيزيقيا ، او رومانسيا ، سمه كما شئت . ولكنه ابدا لم يكن في

يوم من الأيام ايماننا عنصريا . وهنا يجيء الضابط الثاني بين الضوابط التي تحكم عقله ووجدانه ، وهو الايمان العميق بالحضارة الانسانية ، ايا كان المركز الذي اتخذه بالأمس أو اليوم أو غدا ، في مصر أو اليونان أو أوروبا أو الشرق . انه يرى الحضارة الانسانية وحدة واحدة بناها الانسان ولا يزال يبنئها في كل زمان ومكان . ولا فضل لانسان على آخر الا بمقدار ما يقدمه لهذه الحضارة من جهد وابداع . والبشر جميعا شركاء في الحضارة الانسانية المعاصرة ، مهما كان موقعها في الشرق أو الغرب في الشمال أو الجنوب . ذلك ان الحضارة الحديثة ليست حضارة اوروبية خالصة ، ونسبتها الى أوروبا أو الغرب عامة انها هي نتيجة ازدهارها الحالي في هذا المكان من العالم . ولكن الحضارات السابقة بها فيها حضارتنا نحن المصريين قد أسهمت في تكوين وتشكيل هذه المرحلة الأوروبية . وبالتالي فمن حقنا ان نأخذ عنها كما سبق وان اعطيناها ، بل انه ليس حقا محسوب وانما هو ضرورة تاريخية لمن شاء التقدم بجدلا للانقراض .

وثالث هذه الضوابط هو ايمان الحكيم العميق بالديمقراطية ، بأوسع معاني الديمقراطية ، فالحرية لديه لا تتجزأ والا كانت شكلا بلا مضمون ، والا كانت قساما زاهيا لوجه دمى ، والا كانت لعبة سياسية للتخدير الاجتماعي . من هنا فهو يختلف مع المضمون البرجوازي للديمقراطية حيث تصبح الليبرالية لافتة براقة تخفي جريمة النهب الراسمالي المنظم . انه ضد الفاشية الجديدة ايا كانت الشعارات الزائفة التي ترفعها . وهو ايضا وفي نفس الوقت ضد الدكتاتورية باسم العدل الاجتماعي ، لانه يعلم مقدما ان الديمقراطية عيوبها التي لا علاج لها الا بزيد من الديمقراطية . وكذلك ، فان العدل الاجتماعي في جوهره هو تجسيد لأوسع معاني الديمقراطية واعيقها واشملها : ديمقراطية الجماهير الصاعدة للحياة . . . فاذا تناقض العدل مع الديمقراطية ، فالعيب ليس فيهما وانما في الفهم الناقص لمعنى العدل ومعنى الديمقراطية . وليس البديل قطعا هو الدكتاتورية ، لان الدكتاتورية هي التي تتناقض تناقضا جذريا مع العدل الاجتماعي .

تلك هي الضوابط الرئيسية الثلاثة التي تشكل فيما بينها بوصلة توفيق الحكيم في الفكر والعمل . والحكيم ، فوق انه ظاهرة فريدة في ادبنا الحديث ، فهو ظاهرة تاريخية ، بمعنى اننا لا نستطيع الوقوف

على جوهره الثابت الا في سياقة التاريخي المتحرك . ومن هنا كان العنصر المنهجي الاول في هذا الكتاب هو رؤية الحكيم في تطوره ، لا بعزل عن المجتمع ولا بعزل خطواته داخل هذا المجتمع . ان اقتناص احدى المراحل في حياته وتعميقها واطلاق القرار فيها هو خطأ فكري فادح ، وانها النظر الى حلقات هذه الحياة في سلسلة واحدة هو المنهج الذي يديننا من الزلل في الوقوع بين برائن الاطلاق والتعميم . ولقد اثبت الحكيم بمواقفه العملية انه يتجاوز نفسه دائما ، وبالتالي تجيء تجاربه الفنية انعكاسا حيا عميقا لهذا التجاوز الدائم للنفس . وهو في تجاوزه لا يتكرر لماضيه وراثته ، وانها هو يدمعه ويطوره في آن ، انه على الاقل يقدم البرهان على ان التطور الشخصي للفكر والفن احتمالان ناهض على الدوام مهما بلغ من العمر .

ومنذ أواسط الستينات ، وخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ ، قدم الحكيم مجموعة من الشواهد الفكرية والفنية والعملية على صحة الابداء القائل بان الارتباط الحي الدنيا ميكى بين الكاتب وشعبه ، وبينه وبين عصره هو الباعث الحقيقي والاول لتطوره . . . ومن هنا رايت ان اضيف الى هذه الطبعة الجديدة فصلا تابع خطوات الحكيم الاخرة ، التي حاول فيها بكل ما يستطيع ، ان يقترب من روح أمنا وروح عصرنا . وقد انتهت في هذا الفصل منهجا مائلا للمنهج السائد على طول الكتاب من ناحية الشكل ، فقد اعتبرت ما كتبه من مسرح او قصص حوارية او مقالات شيئا واحدا لم الفصل بين تمايز أطره الفنية . وانما اتخذت هذه الاشكال جميعها هوامش للتدليل على رؤى الحكيم الجديدة في الفكر والفن .

وقد اسمعني عند صدور الطبعة الاولى من هذا الكتاب ، انه استقبل من النقاد والقراء استقبالا اعتر به . وايا كان الخلاف في وجهات النظر التي ابداها البعض ، فان الخلاف ذاته كان دليلا على ضرورة التقييم الشامل لفكرنا الادبي الحديث من ناحية ، وعلى ان فكر الحكيم ومنه من الخصوصية حقا بحيث انه يحتل العديد من الاجتهادات في التفسير والتأويل .

فباسم شكوري

مارس ١٩٧٣

مخمل

لا ادري متى حدث ذلك على وجه التحديد ، حين تأملت ظاهرة غريبة في حياتي الادبية ، وهي ان موقعي من كتب توفيق الحكيم يتسم بسلبية واضحة . فاعتنيت لم اكتب عنه مقالا واحدا ، ولم اكن اقرأ له بانتظام ، وانما كنت اتابع من انتاجه تلك الاعمال التي تثير الشغب بين النقاد . والحق انني كثيرا ما ملت الى الجناح النقدي المعادي للحكيم في اتجاهه الفكري ، وكثيرا ايضا ما اتخذت موقف اللامبالاة من أعمال هذا الفنان الفارق الى انفيه - في تصوري حينذاك - في دنيا المطلقات المجردة بعيدا عن الواقع اليومي لحياة الشعب في بلادنا .

استطيع ان اقول ان هذا الموقف لحظ من عمري عشر سنوات كاملة تبدأ حوالي عام ١٩٥٢ . وهي الفترة التي عبرت عن نفسها في كتابي « سلامة موسى وأزمة الضمير العربي » ومقدمة « أزمة الجنس في القصة العربية » ومعظم فصول « كليلات من الجزيرة المهجورة » . وكلها تعبر من لحظة الاكتشاف الاولى للمنهج العلمي في فكرنا الحديث . واللمحظات الاولى تتسم دائما بالحساس المفرط والمبالغة المسرفة ، وهي من سمات الحرص على « ايملن ما » تمكنت جذوره في القلب والعقل حتى خيل لي انني عثرت على المفتاح السحري لحل الغاز الوجود وفك طلاسم الكون . وانتاج تلك المرحلة كلها يتصف اولا بهذا النوع من الارتياح والثقة ، وهي تتضح في درجة الاطلاق والتعميم والحسم التي تتفاوتت حقا من عمل الى آخر ، ولكنها في النهاية تشكل طريقا ما الى فهم المنهج العلمي اقرب ما يكون الى الطريق الميتافيزيقي او الطريق الوجداني العاطفي ، وان شئت فسمه مزيجاً من الميتافيزيقا والعاطفة !

كيف تم ذلك ؟ كيف يمكن ان يجمع الكاتب بين طريقتين متناقضتين في وقت واحد ؟ اننا لن نستطيع ان نفهم الامر على النحو الصحيح الا اذا وضعنا ايدينا على اسرار عملية التفاعل بين الفكر والواقع بشكل عام ، وبين المفكر وواقعه بشكل خاص . ولعله من الملاحظات الشخصية التي تؤكد ضرورة طرح القضية

على هذا النحو ، هو ان انتاج تلك المرحلة الاولى في حياتي الأدبية قد نال استحسانا بصورة من الصور من اغلب الأدباء « المجاليلين » لمثلي ، وهذا يعني أن تلك الكتابات كانت تشبع فيهم نزوعا معيناً يشبه ذلك النزوع الذي تولد في نفسي قبيل أن أبلغ العشرين . وهو نزوع الجيل الذي ولد فيها بين الحريين العالميتين ، في سنوات الدمار الاقتصادي الشامل ، والانتهيار السياسي والتحلل الاجتماعي ، حتى لم يعد هناك أمل سوى ذلك النور القادم من الشرق ، من بين نيران أول ثورة اشتراكية في العالم . وبقدر ما أصبحت الاشتراكية — في القرب منها أو البعد عنها — معيارا أميناً صادقا لسمير هذا العصر ، بقدر ما التهب قلوبنا الغضة ترحيبا بهذا الأمل العظيم ، ولمسى الفضل من أجل الاشتراكية لكي تتم بلادنا والعالم ، هو غذائنا اليومي ، بل هو قضية حياتنا أو موتنا . وبقدر ما تحتوي الاشتراكية على جانبها الإنساني ، تحتوي أيضا على جانبها العلمي ، بغير أن تتناقض انسانياتها مع قوائنها العلمية ، بل أن هذه القوائين لم تكن إلا اكتشافا لإنسانية الإنسان .

واتسعت القلوب الصغيرة بين ضلوع أبناء جيلي للجانب الإنساني وضافت عقولنا الصغيرة من استيعاب جانبها العلمي . وكان طبيعيا لذلك أن يتعاطف حماسنا وإن تقل معرفتنا ، ومن ثم كان طبيعيا أن يتسلل أيضا الجهود المعنادي في يسر ولين ، وأن يتحول المنهج العلمي من حيث المضمون إلى فكرة ميتافيزيقية تلبي احتياجات الحس الديني الواثق المطمئن ، ومن حيث الشكل إلى وجدان عاطفي يجسد مذاب الحرمان الطويل الذي عانيناه — في غالبيتنا — أثناء طفولتنا ، وكما ما تزال نعانیه في صبتنا وشبابنا . لقد تكاثفت حقا ظروف عديدة مبررة في خنق الاشتراكية والفكر العلمي ، كما تضاعفت ظروف أخرى في خنقنا نحن ، وهكذا تجسم الظل في أجهزة الارسل والاستقبال على السواء .

كانت الاشتراكية والفكر العلمي يمانيان من ويلات الحصار الاستعماري الذي يطوق الفكر والتجربة أو النظرية والتطبيق بسياج يحول بينهما وبين الشمس . لذلك ضلت طريقها حيناً ناحية اليسار وحيناً ناحية اليمين ، ولكن الصبيلة الختامية كانت النظم الستاليني . وهو تورم يساري في ظهر الحركة الاشتراكية ، حماها زمننا طويلا من غائلة التطويق الاستعماري المحكم ، وعوقها زمن آخر لم يكتب له البقاء الطويل . وفي كلا الحالتين لم تنج الاشتراكية من آثار عبادة الفرد

والانغلاق على الذات والابتعاد الى حد كبير عن حركة الفكر العالمي المعاصر بكل ما يشتمل عليه هذا الفكر من محاولات جديدة لفهم العالم .

أما نحن أبناء ما بين الحريين فقد تلقينا تراث الانحراف اليساري في التجربة العالمية مع ظروف جديدة تهاها على مالنا المعاصر فقد ظهر النظام الاشتراكي كقوة عالمية لها خطرها في الثقل العالمي ، وتطورت العلوم الحديثة فتدخلت الاشتراكية عصرا تاريخيا جديدا هو عصر الفضاء ، وظفرت معظم بقاع الكرة الأرضية باستقلالها ، ولم تعد البرجوازيات الوطنية تلقي بعلم الاستقلال في الوحل ، لم يعد من المحتمل أن نخون الثورة ، بل راحت توالي اجتهداتها في خلق تجربة اجتماعية جديدة تقهر بها رواسب التخلف والقهر الأجنبي معا . ولم تجد أمامها سوى حل واحد هو الاشتراكية . ولكن الطريق الى هذه الاشتراكية لم يعد واحدا . اضحى هناك طرق عديدة ووسائل عديدة الى الاشتراكية ، ككسبها الالتحام الوطني مع الواقع الاجتماعي المتطور والمناخ الحضاري المتقدم في عالمنا المعاصر . هكذا ووجه الجيل الثوري الجديد بظاهرة نوعية مختلفة عن ظواهر العالم القديم الذي لئمر المسلمات الرئيسية والتفصيلية في مقولات الفكر العلمي . ولم تكن مقومات القدرة على الفلح والكشف في مستوى الحصيلة النظرية والتطبيقية من الفكر العلمي الوافد علينا ابل انحرافه اليساري . كانت حصيلتنا من التضمخ اليساري اكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار . كذلك لم تكن هذه القدرة في مستوى التخلف الحضاري والتقاليد غير الديمقراطية التي تربت بها بلادنا منذ عصور الانحطاط . كانت حصيلتنا من التخلف والقهر اكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار .

وهكذا استجبنا للتحديدات المسبقة في ظل ظروفنا المريعة ، ظروف التخلف والفوضى الحضارية والقهر الأجنبي . لم نستطع ان نتلبس بروح الفكر العلمي ونضيف اليه ابعادا جديدة مستقاة من واقع التجربة الجديدة ، وانما تورطنا في أحبولة الشكل والمظهر دون أن نتمسك بالضمون والجوهر . لهذا السبب قلت اننا في السياسة وفي غيرها من العلوم الانسانية ، كنا اقرب الى الفهم الميتافيزيقي للمنهج العلمي ، واقترب الى السوجدان العاطفي ، او الى ذلك المزيج المركب من الميتافيزيقا والعاطفة . كانت حالتنا بالضبط هي حالة انفصال بين الشكل والضمون ، حالة التقوقع داخل النصوص بين الحروف الميتة دون

المولوج الى علم التجربة الحية التي صاغتها هذه النصوص ، التجربة التي أعطت الحروف حياتها وحيويتها وبالتالي مرونتها ومقابلتها لكل ما يضيفه «الخاص» الى « العام » من سمات تثير النظرية والتطبيق جيبها . ولقد ادى انفصال الشكل عن المضمون الى ازدواجيات فكرية غاية في الخطورة بين الاجيال المناضلة تحت راية الفكر الاشتراكي . فقد تعددت الطرق اللاعلمية لفهم المنهج العلمي ، واصبحت نرى من يمارس اسلوبا براجمائيا او ميكانيكيا او مسيحيا في تطبيق قواعد الفكر العلمي . ولم تكن النتيجة في مجال الفكر وفي مجال الواقع علمي السواء الا مجموعة من الأخطاء تؤدي الى مجموعة جديدة من الأخطاء التي تولد بدورها لخطاء جديدة وهكذا . وكانت النتيجة بطبيعة الحال هي العزلة الكاملة عن تطورات العالم المعاصر ودلالات هذا التطور في ميدان الفكر العلمي ، وانعكاسات الثورات النظرية والتطبيقية على واقعنا المحلي وتجربتنا الخاصة .

هذه العزلة وحدها بكل ما تهلك من مظاهر التفتت والانطواء ولحيانا اليأس ، هي الحافة التي أيقظت أقداننا على مدى التهور المنهجي في أرضنا الفكرية . ولكن بمقدار ما كانت عليه حالتنا من سوء بالغ ، دبت اليقظة الثورية في أوصالنا تغير حياتنا رأسا على عقب . ليس في السياسة محسوب ، بل في كلفة مسارب وجودنا . انزاح عن كاهلنا عبء الانحراف اليساري الذي أفقدنا القدرة على الرؤية الصحيحة .

ولقد كان انضاح الرؤية في جوهره التما بين الشكل والمضمون للمنهج العلمي في وعينا . بدانا نتمثل روحه خطوة خطوة مع تمثيل واقعنا وطبيعته . ولم تقتصر الرؤيا الواضحة على الفكر السياسي محسوب ، بل تجاوزته الى أفاق حياتنا الفكرية كلها . وبمد ان كنا طيلة السنوات الماضية نطبق مقاييس الفكر العلمي على انتاجنا الأدبي بصورة ميكانيكية تخلو من حرارة الخلق والاكتشاف ، تبلور اهتمامنا الرئيسي في الحقل الأدبي في نقطتين : الأولى هي الكشف عن طريقتنا الخاص وما يتميز به من قوانين نوعية مفصلة تخطف بالضرورة عن القوانين التي تضبط الحركة الأدبية في العالم الخارجي . والنقطة الثانية هي مراجعة كل ما أصدرناه من أحكام تقييمية على تاريخنا الأدبي . والنقطتان كلاهما يكملان بعضهما البعض . فالنقطة الأولى تبرهن — على سبيل المثال — ان كتابا

مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ليس « كاتباً برجوازيًا » وحسب ، ان ذلك التقييم التقليدي كان يجرنا في أغلب الأحيان الى صيغ انتاج هذا الاديب أو ذلك بما اصطفت به البرجوازية في فكرنا من ألوان الوحد والخيابة . وبالتالي كانت هناك مجموعة من الكليشيهات المعدة سلفاً لتصنيف الكتاب سياسياً واجتماعياً على ضوء الخريطة الفكرية السائدة على عينا حينذاك . أما النقطة الثانية المتولدة من الأولى بالضرورة فهي إعادة تقييم هؤلاء المفكرين والفنانيين الذين قد لا يدينون بما نؤمن به حقا من خصائص الفكر الاشتراكي العلمي ، ولكنهم ينضون بصورة أو باخرى تحت لواء الثورة المعاصرة في بلادنا . وبالتالي أصبح كاتب مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ، مفكراً ثوريا بالرغم من تفاوت قربه أو بعده عن تفاصيل الفكرة الاشتراكية .

بل ان هاتين النقطتين تؤيدان الى دراسة مخطف الظواهر الفكرية في ادبنا الحديث . مهما اتسمت هذه الظواهر بالسلب أو بالإيجاب ، ما دامت لها فاعلية مؤثرة في الحركة الاجتماعية مباشرة ، أو في محيط الحركة الادبية وحدها . لذلك فقد حاولت منذ عام ١٩٦٢ أن أحدد لنفسني تخطيطاً جديداً يتسق مع تفكيري الجديد . فأكملت تأليف كتابي « أزمة الجنس في القصة العربية » الذي تناولت فيه بالنقد والتحليل انتاج عشرة من كتابتنا تخطف اتجاهاتهم الفكرية والادبية اختلافاً كبيراً . وأنجزت خلال عامين كتابي « المفتحي » حول ادب نجيب محفوظ الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤ . وفي العام الذي يليه بدأت في تأليف كتابي « الرواية العربية في رحلة العذاب » يتناول انتاج عشرة آخرين من كتابتنا . ثم جمعت بعض دراساتي ومواجهاتي النقدية والفكرية في كتاب واحد هو « مذكرات ثقافة تحضر » ، وكلها تؤرخ لهذه المرحلة الجديدة من مراحل تطوري الفكري التي لا ريب أنني أجد لها بقوراً في بعض فصول « سلامة موسى » ومقدمة « أزمة الجنس » ولكنها لم تنبت بصورة أكثر وضوحاً إلا في انتاج السنوات الأربع الأخيرة . وليس هذا الكتاب « ثورة المعتزل » في أدب توفيق الحكيم إلا نتاجاً لهذه المرحلة الجديدة .

فقد كان توفيق الحكيم في تصوري السابق مجرد فنان بمنزل يقفسي مسره في برج من العاج يتسلى بمعادلات رياضية تصوغ الكون والمجتمع والانسنان صياغات ذهنية مجردة . ثم التقيت مع ادب الحكم لقضاء جديداً ، فسر لى أشياء كثيرة ، كانت على درجة كبيرة من الغموض .

و « ثورة المعتزل » هو صورة بالحجم الطبيعي لهذا اللقاء الجديد مع أدب توفيق الحكيم ، فهو ليس كتابا أكاديميا بالمعنى الجامعي المتداول لهذه الكلمة . وإنما هو محاولة للإجابة على هذا السؤال: كيف يفكر الحكيم ؟ أن القسم الأول هو الأساس النظري الذي تعتمد عليه الإجابة في القسمين الآخرين . وهذا الجزء النظري هو ثمرة تطورات المنهج العلمي من شبلي شميل وسلامة موسى ومفيد الشوباشي وعصام حنفي ناصف وإسماعيل أدهم ومحمد مندور إلى محمود العالم ولويس عوض ومحمد أنيس وعبد العظيم أنيس وغيرهم من بناء فكرنا الثوري المعاصر . فبالرغم من كافة أوجه السلب التي يمكن أن يحصيها المراقب لتاريخنا الفكري على طريقة بناء المنهج العلمي في حياتنا الفكرية ، فإن ما لا ريب فيه أن استقرار هذا المنهج في أرضنا هو أكبر المكاسب الثورية لنشال الاشتراكيين العلميين في بلادنا . فقد استطاعوا أن يشقوا سبيلا لهذا المنهج الثوري بين ركائبات المناهج الاستعمارية والغيبية على الرغم من قوة هذه المناهج المعادية للثورة ، وسيطرة القوى الاجتماعية التي تؤيدها وتدعمها . وسوف يؤكد التاريخ هذه الحقيقة على مر العصور والأجيال ، وهى أن الماركسيين المصريين قد سجلوا كفاحا بطوليا لدرجة الاستشهاد من أجل ترسيخ قواعد المنهج العلمي وتسويده على بقية المناهج . وأنهم دون غيرهم هم الذين تمكنوا من اقضاء بقية المناهج المستوردة من الغرب الاستعماري والاثبتوا لأكبر قطاع ممكن من المثقفين أن طبيعة أرضنا لا تستجيب لهذه الفلسفات جميعها لأنها نظرات جزئية لبضع فئات من برجوازية المجتمع الغربي ، ليس لها من نظائر في مجتمعنا . أما الماركسية فهى الفلسفة التي تتنوع بنظرة شاملة أصيلة للطبقة أو الفئات الثورية للنهاية . لذلك تفور جذورها في أعماقنا وأوراق أرضنا .

أن القسم الأول وعنوانه « ثورة المعتزل في البرج العاجي » ليس إلا متابعة لأفكار الحكيم النظرية التي طرحها في مقالاته المتفرقة وكتبه ، على ضوء هذا المنهج .. فقد حاولت فيه أن أجول مع الحكيم في حياته الواقعية « رحلة العمر » ، وأن أتعرف على التيار الأدبي الذي يجري معه « فنان الحياة » ، والتيار الفكري العام الذي ينضوي تحت لوائه « راهب الفكر » ، والنظام الفكري الخالص الذي بناء « الفكر التعاطلي » ، وأخيرا القيم السياسية والاجتماعية التي يدعوا إليها

« الفكر السياسي » . وليس هذا تصنيفا أكاديميا كما سنرى على الرغم من اشتغال كل فصل من هذه الفصول على التطور التاريخي لكل فكرة من الأفكار ، وإنما هو أقرب إلى صياغة القضايا الفكرية في إطار من الحوار المفتوح بين الكاتب والقارئ والمنقود .

أما القسم الثاني « عودة الروح إلى الرواية المصرية » فهو إحدى ثمار الجهود المستمرة في النقد الروائي على يد علي الراعي وعبد القادر القط وأنور المعداوي وسيد قطب وصالح الدين ذهني وغيرهم . هذا الجزء يحاول أن يتعرف على ما قامت به بعض أعمال الحكيم مثل « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » من دور ريادي خلق في تاريخ الرواية المصرية . بل ربما كان أثر الحكيم في أدبنا الروائي يفوق أثره في أدبنا المسرحي . لذلك فهذه الفصول الثلاثة ليست إلا أحاطة مغلصة بالتقسيم الفنية والفكرية لكل من هذه الروايات ، حتى نستثير بها في رؤية « طريقنا الخاص » إلى خلق الرواية المصرية ، وما تتضمنه من سمات تتميز بها وحدها بحيث أنها استطاعت الإبتداع إلى إنتاجنا الروائي الحديث .

والقسم الثالث والآخر هو « مومد الحياة مع المسرح المصري » محاولة أيضا لاثبات أن الدراما المصرية قد ولدت في صورتها القريبة من التكامل بين أحضان « أهل الكهف » وما تلاها من أعمال الحكيم ، ليس هذا اغفالا للتراث المسرحي السابق على توفيق الحكيم ، ولكن اعترافا بأهمية الدور التاريخي لهذا الفنان الذي انعطف بمسرحنا انعطافة جديدة في النوع والكيفية لا في الدرجة والمستوى محسوب . وكانت هذه الانعطافة تحقيا وأميا لمعنى الدراما في صورتها القريبة من التكامل فهي ليست ثورة على ما سبقها من تراث ، وإنما هي البداية الحقيقية لهذا التراث . ويحاول هذا القسم كذلك ، أن يبحث عن الخطوط الفكرية للحكيم التي تبنّاها فيما سبق بالقسم الأول ، يحاول إعادة اكتشافها في أعماله المسرحية وكيفية تحققها الفني . إلا أن « الفكر » في مسرح توفيق الحكيم هو القيمة الأولى التي يتابعها الباحث بالكشف والتقييم ، فهو لا يتعرض للفن — بمعناه الضيق — إلا حين تضطره ظروف « الفكرة » التي يعرض لها بالتحليل . والحق أنني لا أفهم الفكر

في الفن على أنه المحتوى والاطرار او الشكل والمضمون . فلسست
 أستطيع أن أنصور « الفن » مجرد وعاء من خزف اللفظ وأدوات التعبير ،
 كما أنني لست أستطيع أن أنصور « الفكر » مجرد مقولات فلسفية
 جامدة تشبه المعادلات الرياضية . يبدو أن هذه التصنيفات أمست صيغا
 متخلصة في النقد الأدبي ، بحيث أن الناقد والمفكر اصبحا شخصية
 واحدة في أدبنا الحديث .

فلذا استطاع هذا الكتاب أن يحقق شيئا نافعا لقارئه ، فإن الفضل
 الأول يعود الى هذه البقطة الثورية التي دبت في أوصال الفكر
 الماركسي في بلادنا بحيث أضحي هذا الفكر قلعة الدفاع الأولى عن
 ثورتنا المعاصرة . وإذا لم يستطع ، فإن اللوم كله يقع على عاتق المؤلف
 الذي لم يحسن لقاءه الجديد مع أدب تونيق الحكيم .

بناير ١٩٦٦

|| القسم الأول

ثورة المغنزل في البرج العسايجي

الفصل الأول رحلة العمر

أدب الاعتراف من الاشكال الفنية الحديثة في اللغة العربية . وبالرغم من ذلك فقد اضاف الى تراثنا عدد لا بأس به من كبار كتابنا مجموعة هامة من الاعترافات التي تضيء الكثير من الجوانب الخفية في أديهم أو حياتهم أو تاريخ بلادهم ، وقد تجتمع هذه كلها في اعتراف واحد . وتفاوتت اعترافات أدبائنا من حيث درجة الاحاطة والصدق والموضوعية كما تفاوتت من حيث فنيها ونوعية الغالب الأدبي الذي أودعت فيه . فليام له حسين تخطف عن تربية سلامة موسى وكلاهما يختلف عن حياة أحمد أمين التي تخطف بنورها عن سيميائية ميخائيل نعيمة وزهرة عمر توفيق الحكيم .

وإذا كان كتاب كترية سلامة موسى يستوعب أهم مشكلات العصر التاريخية ، بينما يكاد توفيق الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » أن ينحصر بين جدران الفن الذي رصد له حياته للدرجة التي تحول بيننا وبين أن نتعرف على ملامح التكوين الاجتماعي للعصر الذي عاش فيه . إلا أننا نستطيع أن نبرر الفارق بين الكاتبين ، بأن سلامة كفكر كانت تعنيه القضايا الأكثر شمولاً ، وأن انعكست على وجدانه الشخصي بتفاصيل موهلة في الذاتية . بينما الحكيم ككاتب كان يستهويه التفاصيل الصغيرة أولاً حتى يكتشف بذور الفن في نفسه ، وهي سمات فردية شابة التفرّد لأنها تنمّر ما تدعوه بعملية الخلق المستقل نسبياً عن الهموم المباشرة للمجتمع والعصر . الفرق إذن كامن بين الفكر والفنان ، أو بين نقطة الانطلاق الموضوعية عند الأول ، ونقطة الانطلاق الذاتية عند الآخر .

الا أننا في النهاية سوف نعثّر في اعترافنا توفيق الحكيم الذي ضمنها كتابيه الرئيسيين « سجن العمر » و « زهرة العمر » أنه كان أكثر كتابنا حرصاً على الفاء الضوء الكاشف لكل ما خفي من تارثه من مجاهل أعماله الأدبية . فهو قد سبق له أن أثار لنا الطريق لحياته الشخصية في بعض أعماله الروائية مثل « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » و « عودة الروح » . غير أنه في هذين الكتابين — سجن العروزة العمر — يكشف لنا عن أدق شعيرات تكوينه الأول منذ كان طفلاً إلى أن أصبح شاباً في مقبل حياته العملية . وإذا كلن للكتابين إحدى المزايا الهامة عند ناقد الأدب ، وهي أنه يستتير بالترجبة الذاتية للفنان في رؤية أعماله الأدبية ، إلا أنها تعني هنا ، في المقام الأول ، للتعرف على بذور الاتجاه أو الاتجاهات الفكرية التي سادت على عقل توفيق الحكيم ، قبل أن تتحول إلى المستوى الوجداني لطاقته الإبداعية التي عبرت من نفسها في الخلق الفني . فلا شك أن مرحلة التكوين الأولى ، في حياة الكاتب ، هي مرحلة تربية الجنين التي تطبعه فيها بعد خصائص شبه ثابتة قلما يستطيع منها فكاًكا ، وربما كانت هذه الفكرة هي التي أوجت للحكيم بتسمية كتبه « سجن العمر » .. فبالرغم من أن هذا الكتاب قد صدر عام ١٩٦٤ غناه يصور أولى مراحل حياة كاتبه في قالب « الاعتراف المبكر » ، بينما نجد أن « زهرة العمر » قد صدر قبل ذلك التاريخ بعشرين عاماً أو يزيد ، ولكنه يصور تلك المرحلة التالية لسجن العمر في قالب آخر هو مجموعة الرسائل الحقيقية التي سبق له أن أرسل بها إلى صديقه الفرنسي « أندريه » .

لذلك سوف أعرض لكتابه « سجن العمر » ثم لكتابه « زهرة العمر » على الترتيب التاريخي لمراحل حياته ، أو لمراحل حياته الأولى على وجه أدق . فلا ضرورة لأن نخضع لمواعيد صدور كل من الكتابين ، إذا كانت تواريخها لا تفيد موضوع بحثنا .



يبدأ الحكيم « سجن العمر » بقوله : « هذه الصفحات ليست مجرد سرد وتاريخ . إنها تحليل وتفسير لحياة . انسى أرفع فيها الطعام عن جهنزي الأبسي لأمنح تركيب ذلك المحرك الذي نسبته الطبيعة أو الطبع . هذا المحرك المتحكم في قدرتي ، الموجه لصيري » . لا بد

لنا من أن نسجل عليه هذه الكلمات التي ارادها منها لتوجيه الشخصية،
نستجد أنه كثيرا ما القى بها جلتها فراح يهتم بتنظيف الذاكرة من حشو
الأوهام العالقة بها ، لينذل جهدا مضاعفا في سرد ما تحتفظ به من حقائق،
دون أن يتدخل الا بالتساؤل والاستفسار . هذا بالنسبة للجزء الأول من
الكلمات التي قدم بها كتابه . أما الجزء الآخر الذي يطلبنا بأن نتصور قدرا
لا يرحم رافق خطاه منذ المهد ، فإتينا نجده في ثلثيا الكتاب يتصور القدر على
نحو بعيد عن الجبر الأعمى الصارم .

لتكن إذن بداية طريقنا الى حياة توفيق الحكيم ،
هي التفرقة بين حياتين : حياة الواقع العملي ، وحياة الفكر والشعور .
ولن نجعل من « سجن العمر » الذي كتبه الحكيم ، سجننا لنا أيضا
فلا نتحرك الا في الحدود التي رسمها لنفسه بين دفعتي الكتاب .
فنحن الآن سوف نحتاج الى ذلك العنصر الذي انتخبناه في اعترافك الحكيم
بحجة انه كتب ما كتب ، كفنن اولاً . أما حين نضع هذه الاعترافات
موضع التحليل الفكري الحقيقي ، فلا سبيل أمامنا الا أن نمزق خيوط الشرقة
التي أجاد الحكيم نسجها وجبكها بالحكم ، ونطلق مع الفراشة الوليدة
الى الأفاق الرحبية لكل من المجتمع والعصر اللذين أنتجيا الحكيم وعاش
في ظلالهما . . فهذا هو الإطار الوحيد الذي نستطيع أن نستوعب خلاله
أحداث أخطر المراحل في حياة أحد رواد الأدب العربي الحديث .

ونحن نستطيع أن نستخلص من صفحات الكتاب الأولى ، أن
الحكيم ينتمي الى مزيج معقد من الدم المصري والتركي والألباني .
وبالرغم من ذلك فقد كان مثاقا مصريةا حتى النخاع . ولنعترف الى
الأكاديميين عن هذا التعبير الإنشائي بقولنا أن إيمانه بمصر كساد
يصبح إيمانا مصريةا يشلح « مصر الفتاة » في شعارها « مصر فوق
الجبب » . وربما كان ذلك « رد فعل » لتركيبه الوراثي ، ولكن
الحكيم لم يصل الى حافة العنصرية قط . فهو قد نبأ وترمرع في إحدى
الأسر من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة مع بدايات هذا القرن . وأن
كانت بنوته لهذه الطبقة لم تزل من ذلك المزيج المعقد ، فأسرته قد
عزمت الاستقلال بالزراعة والتجارة والوظائف الحكومية وبناء العقارات
وبيعها ، جنباً الى جنب . وكانت هذه الفئات لو الشرائح من الطبقة
الوسطى في مصر إبان الربع الأول من القرن العشرين من أكثر الطبقات

الاجتماعية حماسا للثورة . بل انها كانت اكثر القطاعات اغضابا لمكاسبها ،
وتقليدا لخسائرها .

ويبدو ان هذين العاملين الاساسيين ، الوراثي والاجتماعي ،
كان لهما اكبر الاثر في تشكيل المراحل المبكرة من حياة توميق الحكيم
ومفكره . اذ انعكس كلاهما على وجدانه المراهق في صورة مراعاة حاد
بين الواقع والمثال ، وقلق احد بين الثبات والحركة . وربما كلن
هو نفسه ابعد الناس جميعا عن فهم هذه الحرة الديناميكية التي
سقط عليه مع تباشير وعيه بالعالم المحيط من حوله . . فغارة يفسرها
على ضوء حادثة جرت له في الصغر حين كانت تقع عيناه على احدى
الجنائزات فيصطب لثوه بالحصى التي لا تفارقه لايام طويلة . وطن بعنذ
ان قلقة ليس الا تجسيدا لقوتين تتجاذبان هما الحياة والموت
ومرة اخرى يفسر هذه الظاهرة على ضوء التناقض بين والده ووالدته ،
فلعله ورث شيئا من كل منهما ، وبالتالي لهما يتصارعان معا في
داخله .

وبالرغم من كل ما يمكن ان نبديه من احترام لهذه التفاصيل الشخصية
الدقيقة في اسهامها ومشاركتها لتكوين روح الانسان وعقله وباطنه وهيكله
البشري العام . . الا ان هذه التفاصيل الشخصية ينبغي ان تدرج في
الاطار الموضوعي العام الذي يفسر لنا الكائن الانساني على ضوء
القوانين العلمية المستقلة نسبيا عن ارادة الانسان . لبا ان تحول هذه
التفاصيل نفسها الى تفسيرات معدة من قبل ، فالتنا في ذلك نفرك في وهاد
الذاتية التي تعمينا عن تعدد مستويات المعرفة . فالتفاصيل الشخصية..
لا سبيل الى فهمها والوعي باهميتها ، الا اذا تحولت من المستوى
الذاتي للفرد ، الى المستوى الاجتماعي للبيئة ، الى المستوى
الاكثر شمولاً واحاطة بالمجتمع والعصر . هنا تكتسب هذه التفاصيل بريقها
الخاص ولعائنها الاصيل حين تتجاوز اسوارها الضيقة الى رحاب
الشخصية في آفاقها العالمة . خاصة اذا كانت هذه الشخصية ، كتوميق
الحكيم ، لفنان ومفكر يتبادل مع المجتمع والعصر بالأخذ والعطاء ، ما
يتجاوز ذاته الفردية في اللحظة الراهنة الى مهبوم الأجيال وقضايا المصور .
لذلك اتقول ان المركب الاجتماعي المعقد الذي اثر توميق الحكيم ،
انعكس على وجدانه وعقله في صورة الصراع والقلق الذي اخذ يستثمره
منذ ذلك الوقت المبكر .

ويسلك الحكيم في سرد سيرته الذاتية مع الفن ، نفس المنهج المتفق مع تفكيره في أهمية التفاصيل الدقيقة .. بالرغم من أنه ينكر على نفسه الاهتمام بهذه التفاصيل مجللاً بذلك على أنه قد غفل الفن المسرحي على الفن القصصي ، لأنه من التركيز والدقة والتفكير الرياضي لا من الإفاضة من أجل الإيهام بالواقع . يناقض الحكيم نفسه إذن حين يفكر بدايات احساسه الفني بترك الطفل الشقاء التي استهوت أمداً من الزمن ، وذلك الصوت الجميل لمؤذن القرية . فلا شك أن السمات الفردية للإنسان — عندما يكون غنياً على وجه الخصوص — تجعل لشخصيته مذاقاً خاصاً . أما عندما تكون هذه السمات بالرغم من غريبتها مشتركة بين البشر جميعاً ، فهذا لا نستطيع أن نكتشف منها ما يضيء لنا الجوانب الخفية في الشخصية .

حينئذ يمكن القول بأن البداية الحقيقية للفن عند الحكيم ، تلمس لنفسها تاريخاً تقريباً عنها هبطت إلى مدينة دمشق التي كان يعمل بها والده في السلك القضائي إحدى الفرق « التشخيصية » التي زعمت أنها جوقة الشيخ سلاية حجازي والمرجح أنها فرق الاغاني وأن طلبة واتخذت اسمه مجرد الدعاية والرواج . كتبت رواية « شهداء الغرام » هي التمسير الملمم بالقصائد والألحان — التي لا تخطر على بال كما يقول الحكيم — لمسرحية شكسبير المعروفة « روميو وجوليت » . وقد مثلتها الفرقة يومئذ ، فلم يفهم منها شيئاً ولكنه عاد في ذلك اليوم إلى البيت ليقلد بعض المشاهد التمثيلية بالاشتراك مع الخادم ومكتمته التي تحولت إلى سيف للمبارزة . وكان هذا الخادم بما يرويهِ من حكايات الرباب التي يسمعها في الخارج عن أبي زيد الهلالي والزفاني خليفة ، كما كانت الأم بما ترويهِ من سيرة منيرة واقاصيص ألف ليلة وليلة ، مما أول من نبه البذرة الفنية الكامنة في أحشائ الحكيم . فهو لم يستطع التفرقة على « المطلق » التي أبره أبوه بقراءتها وحفظها ، ولكنه استطاع أن يستخرج من صندوق الأمتعة القديمة بعض الروايات والقصص العربية والمترجمة ، فاقبل عليها بنهم لم ينافره إلا شغفه بسماع الفناء ورؤية التمثيل ومحاولات « الرسم » التي لم تستمر معه طويلاً .

ولقد عرف الحكيم عالم الفناء والرقص والتمثيل عن طريق « العوام » اللاتسي عرفهم في « الأفراح » سواء تلك التي تمت في أسرته ، أو عند الأقارب والجيران . وكما حاول تقليد أبي زيد

الهالسي والمؤنن ، فقد حلول تقليد العوادة في الحرب على العود . وجاء نقله الى القاهرة بمثابة المنقذ من الرقابة الصارمة التي فرضها عليه الأهل حتى ينجح في علومه الدراسية . هذه الرقابة التي جعلته يقرأ القصص وكأنه يرتكب وزرا من الأوزار ، فكان يتسلل حاملا الكتب ليقرأها تحت السرير « كان ذلك السرير مفروشا بملءة تتدلى أطرافها الى الأرض حاجبة من يفتني تحته بأنها ستلوة ممسلة . فما كان أحد يرانسي او يكتشف مكانسي . لكن تلك الملءة او الستارة كانت تحجب عني النور . فما كنت أبالي أحيانا وكنت أمضي أقرأ في الظلام حتى أعجز عن تمييز الأسطر » .

لم يكن اسماعيل الحكيم — والد توفيق — رجلا جاهلا ، وكانت أمه هي الوحيدة من بين أخوانها التي تعلمت ، ومع ذلك ظلمت تربيتهم لابنهما حتى مقتبل العمر ، هي التربية شبه الاتطامية التي تتأثر وتتشبث بكثرة القيم سيادة وثباتا في المجتمع . فالشهادة الدراسية هي شهادة الميساد الحقيقي لابن الطبقة الوسطى الصغيرة في مجتمع تحكم علاقاته وتضبط حركته مجموعة القيم العارلية من تكافؤ الفرص . وابعادا لشبح العوز المادي يتجرد الأب من خصائصه الأصلية في محبة الفكر والفن ، ويجند مؤهلاته كلها لتحصيل ما يقسي أمرته شر الحاجة . ولا تصبح الأم زوجة وربة أطفال ، بقدر ما تتحول الى مزارعة وتاجرة وصاحبة بيوت وأطيان . والغريب هنا أن التربية شبه الاتطامية التي تحول بين الناس وتطلعاته الفنية والفكرية ، في تناقضها المحتوم مع التكوين البرجوازي ، تتحول بتوفيق الحكيم من الخضوع المفترض للتقاليد الراسخة في الذهن والأرض والسلوك ، الى الثورة الهائلة المتزنة على كلمة القيم المعادية للتطور ، المعوقة للتنظيم . ويبدو أن هذا « الاتزان » الذي رافق ثورة الحكيم على التناقض الصارخ بين التكوين الاجتماعي لطبقته الاجتماعية (التي تعيش آنذاك في ثورة جارفة) وبين السلطة الفكرية الطاغية لحكم الانقطاع المتحالف مع الاستعمار .. ظل السمة البارزة في تفكير الحكيم الاجتماعي فيما بعد ، حيث أصبح « ثوريا محافظا » أن جاز التعبير عن مسار مفكر داخل الدائرة الثورية ، ولكن « اعتداله » كما يدعو ، يقوده على يمين المركز الثوري للدائرة . « كنت حياة الريف في تلك المرحلة من حياتي جبيلة على الرغم مما كان يداخلني من شعور غامض أحيانا ، واضح أحيانا أخرى ، بشياع الفلاح وهوائه . فلقد كان من الأمور العادية أن أرى الفلاحين

من حولي يبركون ويمدون أمتاعهم الى التربة بجوار مواشيهم ليشتريوا جميعا بنفس الطريقة . وقد غملت أنا نفسي ذلك مرات معهم ، فقد اندبجت فيهم ولم أجد أفطن الا انسى منهم ، وكنت أود لو تمتد بي بينهم هذه الحياة » . وكم أود من القارئ ان يراجع معي كتاب « تربية سلامة موسى » ليجد نفس الكلمات محفورة بعمق على وجدان مفكر شوري آخر كسلامة موسى . كلمات الحكيم اذن هي اشارة واعية بذلك المناخ الجحيمي الذي عاشت فيه مصر ولا سيما ريفها الحزين منذ ارمصت ثورة ١٩١٩ الى ما تلاها من سنوات هجلاء . والحكيم وسلامه وموسى ، كلاهما ، يفترض ثمة مسافة موضوعية تقوم حاجزا ضخما بينه وبين الفلاحين التمساء ، فهو يشارك يؤسهم حقا ، ولكنه في النهاية ليس واحدا منهم . واشارة الحكيم هنا اذن لا تعني سوى انه يعاني تيزقا ملتاما بين تكوينه الاجتماعي المحدد ، والقيم التي تشكل هذا التكوين . ولا شك ان وعيه النافذ بالتناقضات الكامنة بين تكوينه وقيمه ، هو الذي اثر وجدانه الفني وعقله المفكر . فنه الذي كان شكلا لوعيه ، وفكره الذي كان مضمونا لهذا الوعي . ومن هنا اختلف مع تفسير الحكيم لانفوائه تحت لواء الفكر والفن ، على ضوء الفكرة السيكلوجية القليلة بل مكبوتات الاب والام يمكن ان تظهر وراثيا في الابن . فالحق انه يمكن للابن ان يرث محبة الادب والفن ، ولكن ما يرثه من المجتمع هو اكثر من « المحبة » بلا ادنى ريب . فلذا كانت شخصية اسماعيل الحكيم الاصلية هي شخصية الفنان المفكر ، ولكنه كبت نوازع هذه الشخصية تحت ضغط الحاجة المادية للعبة الميش ، وبالتالي جاء توفيق ابنه انفراجا لهذه الأزمة المعارضة . . سوف نتخاض حينئذ عن امكانية ان يصبح ابن الاديب عالما ، وابن المعلم اديبا ، وهكذا . فالتربية والمجتمع ليسا رسولين طيعين لنزعت او نزوات الاب والام المكبوتة . وانما تتكون خصائص الفنان او العالم او المفكر من خلال الاعمال ورواد الأعمال التي تدور تفاعلاتها العجيبة المعقدة بين الانسان ودأخله وخارجة ، في دورة جلية لا تنتهي من ملحمة السؤال والجواب .

واذن ، فقد اختار الحكيم الفن شكلا لوعيه الفطري بما يحيط حوله من « بالوعات » للعين العادية ، ولكنها غير عادية لعينه المجردة من ضباب القيم السائدة . فتمتد لحظة ينبلج فيها نور الوعي بما يتلقى مع هذه القيم ، يخلق فيها الانسان لنفسه تمها ذاتية جديدة يستمدھا

من أعلامه وأهوائه ، وسرمان ما تقبلور فيما موضوعية بالاحتكاكها مع التجربة الاجتماعية المباشرة . وقد كان الفن بها لحاظ الحكيم نسي طفولته من مظاهر بدائية له ، استجابت لها نفسه الفواقية بوعيتها الى التجسيد ، هو الشكل الأكثر تناسبا مع قدراته الذهنية وميوله المكتسبة والطبيعية على السواء . وقد اختار الفكر المتماثل مع الأم البشر وعذاب الحرمان في صورته المطلقة بشكل عام ، وفي صورته المحددة بأجساد الفلاحين المتهالكة بشكل خاص .

لهذه الأسباب مجتمعة كانت القاهرة رمزا كبيرا «للحرية» التي حلم بها في طفولته ، وأوائل مراهقته ، كما كانت باريس في شبابه الباكر . والحرية هي الشعار الأساسي الذي أطلقته ثورتنا الشعبية عام ١٩١٩ . حينذاك ألف الحكيم الأناشيد والألحان وشارك بها في مظاهرات الطلبة التي التحيت بجواهر الشعب من مبال وفلاحين وتجار ومثقفين . والحرية عند الفنان المفكر أن يعتمر من كيان الثورة ووقودها ، رمادا هائلا قابلا للكشف والاختبار . لذلك كانت « عودة الروح » هي قصة الحرية التي عاش لها الحكيم بكل ما يمتلك من خلجات الفنان وأعصاب المفكر . ولهذا كانت من حيث الشكل الرائدة الحقيقية لفن القصة في بلادنا ، ومن حيث المضامين كانت الرائدة الحقيقية للأدب الواقعي الثوري . ولا بد لنا من أن نتمعن كثيرا في تلك المرحلة التي عاش فيها الحكيم أحداث عودة الروح قبل أن تتحول في ذهنه الى كتل مسطور .

يقول « لم يخطر على بال أهلي ولا شك أنهم قذفوا بي الى الحرية الواسعة والى الجو الفني الرحب يوم قذفوا بي الى القاهرة » . وهذا صحيح من ناحية أنه اتجه الى المسرح بكل ما يحمله وقته وجيبه ، خلاصة الى جورج أبيض الذي كان قد انفصل عن جوقة الشيخ سلامة حجازي ، وكون فرقة تخصصت في تحليل التراجيديات المستقلة عن الطحين والفناء . وعرف في ذلك الوقت أيضا « عبدة الرحمن رشدي » الذي كان يعد حادثة مصره حين ترك روب الحمامة وأرشدى ثياب التمثيل « كان هو في التمثيل من جانب ، والمنطوطي من جانب آخر . أحدهما بصوته المتهدد البكسي ، والآخر بأسلوبه النثري البلب بالعبيرات يستنزغان مدامع الناس ويعتبران عند الكثيرين مثالا للفن الصادق » هكذا كتب الحكيم عن عبد الرحمن رشدي في مقارنة بينه وبين جورج أبيض الذي كان يعد بالنسبة اليه « كلاسيكيا » . كانت أهمية جورج

أبيض عند هذا الجيل هي انه نقل اليهم روائع المسرح العالمي دون أية رتوش خارجية تجلب الجمهور العادي . فقدم لهم « هاملت » و « عطيل » و « أوديب » ، وكثمت يقرأونها في لغتها الأصلية . وعاد توفيق الى حركات المراهقة ، فراح يؤلف مع بعض زملائه فرقة تيليغرافية صغيرة ثم أسس مسرحا صغيرا بالحدى الغرف بمنزل احدىهم ، ولأخذ يرتجل معهم تأليف المسرحيات وتمثيلها وأخرجها في وقت واحد .

وإذا كنت أعود الى هذه النقطة بالتكرار ، فلأننا سوف نجد ان الحكيم عاش حياته الفنية الأولى بين كواليس المسرح وغوى خشبته وفي صالته وعلى أبوابه . ومع هذا فأننا نراه حين يبدا في الكتابة الجديدة للمسرح ، يكاد مسرحه الا يكون جماهيريا ومقصورا على خاصة المثقفين ، بل يكاد ان يكون عند بعضهم مسرحا للقراء فقط . هذه الظاهرة التي جعلته يطلق بنفسه عبارة المسرح الذهني على ما يكتبه ، خليفة بأن تناقش هنا على ضوء المناخ المسرحي الذي عاش فيه ، فالمناخ العقلي الذي عاش داخله . اذ يبدو ان ثمة تناقضا جوهريا بين التكوين الذهني للحكيم وتكوينه الاجتماعي ، انعكس بصورة أو بأخرى على تكوينه الفني ، ونصوره لمعنى المسرح . حينئذ نتوقف كثيرا عندما يقول انه لم يفكر يوما في ان يكون طبيباً أو مهندساً ، فهو يتقزز من رؤيته الدم ، ولا يحب النظر الى المرضى . هو بعيد اذن بشكل عام عن ان يكون رجلاً عملياً ، وليس الادب والفكر والمسرح ، عملاً يحتاج الى هذا النوع من الرجال . ولكن لماذا حين يختار الفن المسرحي مجالاً لنشاطه الذهني ، ولا يختار المسرح الاجتماعي الذي تعنيه جزئيات حياتنا اليومية في الواقع الحي المباشر ؟ لا شك انه جرب هذا اللون من التأليف المسرحي في عشرات الفصول التيليغرافية ، ولكنه اختار بشكل حاسم اللون الآخر الذي يجرد الواقع ويحوله من المستوى الجزئي الى المستوى الكلي ، ويوسع من تعريف الواقع فلا يقصره على الجانب الاجتماعي المباشر ، وإنما يقول مشكلات الوجود الكبرى فيما يتعلق بالكون أصوله وغاياته (١) . ولعل هذا السبب وراء الظاهرة الصحيحة التي يقول بها البعض من ان الاجيال الجديدة قد تأثرت بفن الرواية عند الحكيم ، بينما لم تتأثر به في الفن المسرحي ، وهو رائده الاول في اللغة العربية . ومرة أخرى لماذا أتجه الحكيم هذا الاتجاه حتى تورط البعض في تسميته بفنان البرج

(١) راجع « دراسات في الادب العربي المعاصر » - يوسف القشاروني - ص ٢١ .

العاجي ، وتعتمد هو بداعية هذا البعض فدعا احد كتبه بهذا الاسم « من
البرج العاجي » ؟ !

لا شك ان « شيئا ما » في شخصية الحكيم وتكوينه الطبقي والنفسي
والعقلي قد اخضب فيه هذا الاتجاه . ان عبارة « التكوين الطبقي » تبدو كما
لو كانت تلخيصا وتجريدا وتعميما اكثر تفصيلا وتجسيدا وتحديدا .
ولكنها تعني لنا ونحن بصدد دراسة الاتجاه الفكري لاحد الكتاب ، مجموعة
المركيبات الاجتماعية الخلقة لوعي الكتاب ونوعيته واسلوبه .

غير أننا يجب ان نعترف بان مدار بحثنا ظل الى الان هو الشكل في حياة
الحكيم وفنه . فاختياره للفن المسرحي ، والمسرح الذهني بالتحديد ، ثم اختياره
للمزلة العاجية من ضجيج الاحزاب والهيئات السياسية في مصر .. يدخل
جسيمه في نطاق الشكل سواء في الفن او الحياة . فلندع قضية الشكل مؤقتا ،
لننظر ماذا احواه من مضمون ، وهذا ما سنجيب عنه فيما بعد ، بأنه كان
مضمونا تقديما في معظم الاحيان ، او بصورة عامة . وان كانت تقدميته لم
تخترق تلك الحدود التي رسبتها للحكيم ظروفه الذاتية والموضوعية فجعلت
منه واحدا من كتاب الثورة الوطنية الديمقراطية ، وان وقف في الاغلب
الاعم ، على يمين هذه الثورة لا في مركزها ، ولا على يسارها . ولكننا لا
نستطيع ان نعزل الشكل عن المضمون عزلا ميكانيكيا جامدا ، بل لا بد لنا من
ان نقول على الرغم من « ذهنية » الشكل في مسرح الحكيم وتجريده وتعميمه ،
لأنه في ذاته كان نقطة ثورية في تاريخ الادب العربي ، فهو لم يكن مجرد اضافة
الى أحد فروع المستقرة ، ولكنه كان فرعاً جديداً يضاف الى شجرة هذا
الادب . فارتداد الحكيم للشكل المسرحي في اللغة العربية ، يعد ثورة فنية
كاملة . على ان استجابته للشكل التجريدي في فن المسرح يبررها آنذاك فيما
ارى ثلاثة عوامل : اولاً ، كان توفيق الحكيم — الفنان المثقف — بمثابة رد
الفعل المعنوي لما كانت عليه سوق المسرح في بلادنا من فوضى المزج بين
التمثيل والفناء ، أي بين الاوبريت والفن المسرحي . وهو رد فعل مزدوج ،
يقصص ملاحم المسرح المكتفي بذاته عن مصاحبه أي فن آخر له ، ويعتمد عن
تهريج غير المثقفين الذين خلطوا بين الفارس والفودغيل ، وبين المليونير
والترابيديا على نحو لا يبعث على الاحترام للمسرح من جانب المثقفين . وإذا
كان الحكيم قد ولد بين احضان العوالم والكواليس المسرحية ، الا ان ميلاده
الاول ، هو ميلاد « المثقف » السذي يستشرف للفن كاتماً رغبة لا يتخللها
التهريج والافتعال . وهذا ما يجرنا الى العامل الثاني في اختيار الحكيم مبكراً

لهذا الشكل الذهني للمسرح ، وهو الثقالة في أوربا بمسرح بيرانديللو وبرنارد شو وأيسن وغيرهم من رواد المسرح الحديث ، فقد كان انعطافه نحو هذه الاسماء تعبيرا أصيلا عن الثقالة الايديولوجي بهم من ناحية ، وعن كونهم يحلون له التلغص بين تكوينه الثقاف وتكوين المسرح المصري حينذاك . ثم لضيف عاملا ثالثا هاما هو ان توفيق الحكيم بطريقه الخاص الى فهم « التقدم » و « الجاهل » و « السياسة » هذه المعاني التي سنتبين محتواها عنده بعد قليل .. كان يتجنب الانفصاح المباشر والرأي الحاسم والفكرة العاجلة التي من شأنها ان تفسر تفاصيل التطور الاجتماعي وتسهم في توجيهه وفقا لوجهة النظر الحقيقية التفصيلية الشاملة التي يحملها الكاتب . ولكن الحكيم ، البرجوازي النشأة ، والمتردد العريق ، كان يقف الى جانب الثورة « بشكل عام » . وعندما يأتي دور التفاصيل يقف الى يمين هذه الثورة ، ذلك الموقف الذي يسميه البعض بالاعتدال نقلا عن الاحزاب الاشتراكية الديموقراطية في أوربا . فالطلق الذي عقاه في صباه المبكر لم يكن في البداية قلعا فنيا بمعنى الحافظ الابداعي الخصب ، في نفس كل فنان ، ولكنه كان قلعا اجتماعيا مضفا وفي المقام الأول . ثم انعكس فيها بعد على الفن انعكاسات مختلفة مقنومة ، كان اولها اختيار الشكل التجريدي المثل الى التعميم في الفن المسرحي وهو الشكل الذي يتعد بصاحبه من مناقشة القضايا المطروحة في اللحظة الراهنة بصورة تفصيلية توضح موقفه الايديولوجي . لقد اختار حقا ان يكون مع الثورة ، ولكن بشكل عام ، كما اختار الفن المسرحي ، بشكل عام ايضا . وقد قلت منذ البداية ان الحكيم لم يبدأ حياته الفنية على هذا النمط من الكتابة المسرحية ، بل لقد سائر الكتابات السائدة بأن كتب الفئاليات والتبليغات الاجتماعية المباشرة . ولكنه ما ان تبلور اتجاهه الاكثر أصالة حتى كان المسرح الذهني هو اختياره الحاسم .

وبنفس المنهج نقول انه بدأ حياته الفنية بكتابة الرواية واستمر يكتبها ابدا من الزمن ، وظل يكتبها بالتبادل مع القصة القصيرة . ولكنه في النهاية لم يستتب له الامر الا مع المسرح . لان القصة في جوهرها الفني لا تدمم اتجاهه الى التجريد والذهنية والتعميم . وقد اشار الى ذلك بقوله « كان الامر انني — ولم يزل — نغيا يتعلق بكتابتي للرواية والقصة تطوعا قوميا وفنيا لقوم به كلها شعرت ان هناك حاجة الى الاسهام بجهد » ومن ثم كانت كتابته لعودة الروح « بدافع العقل الواعي والحاجة الملحة » ، حاجة المواطن الى التعبير عن حماسه لبلاده وعن رؤيته لتطور مجتمعه « ، « فاني لم ارد ان اجعلها سجلا لتاريخ بقدر ما اردت ان تكون وثيقة لشعور » .

كذلك نحن نستطيع أن نرصد له بعد ثورة ١٩٥٢ بعض الاعمال الاجتماعية المباشرة مثل « الايدي الناعمة » و « الصفقة » . ولكنها مهي النهاية لا تشكل اتجاهه الرئيسي ، ولا جوهره الاصيل ، انها تقصص فحسب ، عن طبيعة هذا الاتجاه اكثر من غيرها مما يناقش الزمان والمكان والقدر والمطلق . فلذا كانت مسرحية « كالرأة الجديدة » تؤكد الاعمطاف اليميني في نظره الاجتماعية ، بينما « شمس النهار » على سبيل المثال تؤكد انعطافه اليساري في هذه النظرة . فان المسافة التاريخية بينهما ليست هي السبب فيما نصوره من « تطور » طرأ على تفكيره . نحن ما نزال نجد موقفه من المرأة عام ١٩٦٥ هو بعينه ما كان عليه قبل ذلك بحوالي نصف قرن ، كما اننا ما نزال نجد موقفه من العمل والتقدم الاجتماعي هو نفسه الموقف الذي بدأ به حياته الفنية والفكرية . لهذا اعتقد بأنه كان يكتب القصة — التي من شأنها ككالب غني التعرض لتفاصيل التطور الاجتماعي — كما كان يكتب المسرحية الاجتماعية المباشرة ، حين كان يلتقي بمنعطف حاسم في تاريخ الواقع الاجتماعي ، كثورة ١٩١٩ ، أو ثورة ١٩٥٢ . فهناك اذن خيط جوهري يربط حياته كلها ، لم يصيبها الزمن بالتطوير بقدر ما أصابها بالتبلور والوضوح . هذا الخيط هو التاريخ أو الذبذبة داخل دائرة الثورة بحيث يتوقف المؤشر في لحظات الخلق الفني على بين المركز التوري . فهو لا يخرج مطلقا عن حدود الدائرة الثورية ، ولكنه لا يلتصق بمركزها ولا يميل الى يسارها .

ولمنا الآن نستطيع أن نتحول الى الشطر الاخر في تكوينه . فبعد ان بدأنا بالن ، علينا أن ننتهي بالحياة . وربما كانت حياته في مطابقتها لفنه تفسر لنا أمرين : الاول هو صحة الظاهرة التي وضعنا ايدينا عليها ، والامر الثاني هو صدق الحكيم واصالته في التعبير منها واقعا وفنسا .

يقول « انتهت الحرب الاولى . ولم يمض قليل حتى قامت ثورة ١٩١٩ ، واشتعلت مصر . ويدهشني اني لم اتجه يومئذ الى الخطابة أو كتابة المنشورات مثل بعض زملائي ومعارفي . فقد كان اتجاهي هو الى تأليف الانشيد الوطنية الحماسية ، وحيثا كنت الحنها بنفسي » . وفي موضع اخر يسجل هذه الملاحظة الهامة « ... فان تكوين الاحزاب بعد ثورة ١٩١٩ على ذلك النحو الذي حدث وتنافسها على اقتسام وانتناء أصحاب المال والجاه وكبار الملاك لضمهم الى عضويتها ، جعل قيادات هذه الاحزاب في ايدي تلك الطبقة ، ولم تسمح للمفكرين والمتقنين الحقيقيين الابالمرار الثانوية التي ليس لها حق التوجيه . ومن هنا ضعف الدور الفكري والاجتماعي لهذه

الاحزاب ، و انقصر نشاطها على الجانب السياسي . وحتى هذا الجانب أيضا قد نمخض لحياثا كثيرة عن مجرد تطلحن على كراسي الوزارة وتنازع على نمار شجرة الحكم . وهو ما كان يهم اكثر تلك القيادات . اما الكتائب الفكر المنقف في نظرها فكان في الاغلب مجرد قلم يستأجر للدفاع من وجهة نظرها والهجوم على خصومها . وكان هذا ما نغرني وابعدني عن هذه الاحزاب وما جعلني اقف ضدها جميعا ، وأرى كل شيء يتحرك من حولي داخل اطرار سياسي كاذب مزيف ، وما جعل الصورة التي يمكن أن تكتب عن بلاننا وقتئذ أبعد ما تكون عما كانت تتفناه عواطلي المتحمسة التي دفعتني الى كتابة مثل عودة الروح » .

لقد عمدت الى اختيار هذه النصوص المطولة ، لاشرك توفيق الحكيم معنا في التفكير . انه لم يشترك لي ثورة ١٩١٩ اشتراكا معليا واكتفى بتأليف الاتاشيد الوطنية . وحينذاك كتب أول تمثيلية له وهي « الضيف الثقيل » من وحي الاحتلال البريطاني بحيث رمزت الى اقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بغير دعوة منا ، وبدون رغبة منه في الانصراف عنا . يتسائل الحكيم : لماذا بدأت أول ما بدأت بالمرحية ؟ ونحن نتسائل معه : لماذا اكتفيت بين نيران الثورة بالجهود الذهني وحده ؟ انه يبرر عدم اشتراكه في الاحزاب السياسية لفسادها ويبرر اختياره للمسرح لما يمكن أن يكون قد ورثه من والده من روح المنطق والتركيز التي يتسم بها القضاة . ثم يرجع أنها وراثة عربية لان السليقة عند العرب هي سليقة مسرحية كما يعتقد خلافا لما يظنه بعض الاوربيين من أن العقل العربي بطبيعته عقل حسي وليس عقلا خياليا تركيبيا . وبالرغم من أن الحكيم مقتنع ايما اقتناع بصحة هذه المبررات ، الا انني اراها على جانب كبير من التهافت . فروح المنطق والتركيز لا تخلق بالضرورة كتبا مسرحيا ، كان من الممكن أن تخلق فيلسوفا او عالما في الرياضيات . والوراثة العربية اذا صححت لمهي وراثة عامة مشاعة لا سبيل الى اكتشاف هبوطها على شخص الحكيم دون غيره من عباد الله . وبالمثل نقول ان الاحزاب السياسية في مصر رغم فسادها كانت هي الاشكال الوحيدة للتعبير عن الحركة الاجتماعية . وحقا عندما رفضها الحكيم لم يرفض السياسة ولكنه بالقطع رفض العمل السياسي وأقام تناقضا بين الفكر والسلوك أو بين الفكر والتنظيم .

هنا يبدو لنا تصور التفسير الاجتماعي بملءه ، لتكوين توفيق الحكيم . فليست وقتة الايدولوجية على يمين الثورة من داخل دائرتها ، هي السبب في رفضه التنظيم السياسي . فلا شك أن الاحزاب السياسية في مصر — السرية

والعلنية — قد عبرت طبقيا عن كافة القطاعات الاجتماعية من أقصى اليمين الى أقصى اليسار ، وما بينهما بنسب متفاوتة . اذن فثمة عنصران لا علاقة لهما بالتفسير الاجتماعي ، قد شاركا في صياغة الحكيم على هذا النحو .

هذان العنصران هما التناقض المعروف بين الفكر والاطر التنظيمي للعمل السياسي ، ثم ذاتية الحكيم الموعلة في التردد . فلا ريب ان الفكر او الفنان المنتمي الى تنظيمات سياسية ، خاصة البرجوازية منها ، يستشعر تناقضا مركبا بين طبيعة عمله الفكري ، وطبيعة العمل السياسي . ثم التناقض بين الاتضابط المفترض برأي الحزب أو التنظيم ، وبين صدق الكاتب مع نفسه ومع جماهيره التي ترتبط به هو مباشرة لا بحزبه . ومن ثم كان الحل الجاهز عند توفيق الحكيم هو الرفض الحاسم للعمل السياسي المنظم ، تلمبا كاختياره الحاسم للشكل الذهني في المسرح . فالابتعاد عن « ضجة » العمل السياسي ، هو ابتعاد عن تفاصيل الحياة اليومية للناس وواقعهم الاجتماعي المباشر . وهي نفس الوظيفة التي يؤديها المسرح الذهني في تجريده لهذا الواقع والارتفاع بالجزئيات الى الكليات . لهذا كان الشكل المسرحي لاعماله هو المرافف الموضوعي لمزله العاجية . وقد تسبب هذان العاملان كما قلت في تصور البعض لتوفيق الحكيم على انه فنان البرج العاجي ، أي المنفصل عن قضايا العصر ومشكلات المجتمع . وليس هذا صحيحا . لان هذا النوع من التفكير مصدوره الخلط بين الشكل والمضمون في حياة توفيق الحكيم ونفسه . نقضاي العمر ومشكلات المجتمع هي « المضمون » وليست الشكل . فاذا كانت حياته ونفسه قد « تضمنت » هذه القضايا والمشكلات ، فلا سبيل امامنا الا ان نردد معه ما قاله في ختام « سجن العبر » : « ان الفن هو أداة الانسانية لتأمل ملاحمها ومعرفة نفسها ، وهذا ما دفعها الى التفكير والتطور ، ولو ان الجيوان تأمل ذاته وهرقها وحللها لانقلب انسانا في التو واللحظة » ، « على اني ما انتزلت قط ولا انزويت الا بالجسم وحده . وانه لمن الغريب ان اميش دائما بكل روحي وجوارحي وتفكيري في ظل مشكلات مصري ، ولا أجد من جسمي مثل هذه الحركة وهذا النشاط » .

وهذا صحيح ، ولكن ليس كل الصحة . فتورة المعتزل في البرج العاجي لها خصائصها المستقلة عن ثورة المناضل وسط الجماهير . لهذا كانت « ذهنية » مسرح الحكيم ، و « موزلة » تفكيره السياسي عن الواقع العملي ، سببا ونتيجة في نفس الوقت . ولعل « زهرة العمر » تلك الرسائل الحقيقية الى صديقه الفرنسي لثديريه ، والتي نشرها عام ١٩٤٣ ، تضيء لنا هذا المخل

الرئيسي الى رحلة توفيق الحكيم مع الفن والحياة . الرحلة التي تعتمد على نتائج الفكر والواقع بحيث لا تحتمل التناقضات المزدوجة بينهما الى مستوى الصراع الثوري ، ولا تنخفض الى مستوى ذنبية التمرد ، ولكنها تظل غالبا في تلك الحالة الغريبة التي دعاها الحكيم خطأ فيما بعد بالتعادلية . وهي تسمية تمنح في التفضيل اذا كانت مرادفا للاعتدال الذي يقول به اليمينيون في اوربا الغربية ، وهي تسمية تحتاج الى تعديل اذا كانت تعني شيئا غير ذلك . ولنسأل الان « زهرة العمر » فلعل الصبا الباكر كل يمتلك ناصية الجواب .



يبدأ الحكيم رسالته الى صديقه الفرنسي قولا ان الشقاء ليس هو البكاء، وان المساعدة ليست هي الضحك . ويمثل هذه « الحكمة » بأنه يضحك طول النهار لأنه لا يريد أن يموت غارقا في دموعه . هو ، كما يقول ، شخص ضائع مهزوم في كل شيء . وقد كان الحب آخر ميدان حرم فيه : وإذا كان يردد أحيانا إنشيد القوة والبطولة ، فإنه يمنع ذلك تشجيعا لنفسه ، كمن يفني في الظلام طردا للفرع . ويبدو أن هذه المشاعر هي التي تجعله يتعاطف مع ما دعاها بالضعف الإنساني ، فيقول أنه لولا هذا الضعف الإنساني ما وجنت المواطنف الإنسانية الجبيلة التي تنتج أحيانا الأعمال الإنسانية العظيمة . ويتساءل لماذا نعد دائما الضعف البشري نقیصة ، ما دمنا قد وصفا به الى الأبد فلنحترمه أحيانا ، ولنستبشره ، ولنحول الى فضيلة من فضائل البشر ، بغير هذا فإن الحياة لن تحتمل . وهو ليس تعيسا لأن الحب في حياته قد تحطم ، فالحق أنه ليس بالحب وحده يحيا الإنسان . وإنما إياه كلها أصبحت بلا مذاق ، كالماء القراح يجرعه على غير ظمأ ، والمستقبل أمامه محوط بالضياع ، يخيل اليه أنه هوى قبل الاوان ، كالشجرة التي تسقط من الفرع قبل النضوج . ثم يخط هذه العبارة المؤسفة وكأنها مخطوطة من دم « كل شيء حولي يهدمني ههنا » .

تلك كانت الحالة النفسية التي عرمت طريقها الى قلب توفيق الحكيم وعقله منذ وطأت قدمها الأرض الأوربية . وهي تلخيص دقيق للتناقض الأول ، والرئيسي في حياة كل عربي يحل أزمته مع مجتمعه : السفر الى أوروبا . فقد ترك الحكيم أرض مصر على أثر توصية لطفي السيد لوالده بأن يعمل لترجيحه الى باريس حتى يحصل على الدكتوراه في القانون . وبموافقة والوالدين ، انطلق الحكيم الى بلاد الغرب ، وهو لا يحتضن بين ضلوعه سوى الفن والفكر . أما دراسة القانون فلم تكن سوى جوائز السفر الى الخارج . وفي أحيان كثيرة ،

كانت تنقلب في فرنسا أزمة ضمير تجاه والديه ، فينكب على كتب القانسون ويقتضي الليالي ساهرا ، حتى اذا اقبل الامتحان كان من الراسبين . وهو يرضى ضميره بذلك النوبت من نقطة الضمير التي تغلجته في فترات متباعدة . لها حيلاته الحقيقية فككت المسرح وقراءة عيون الادب العالمي التي حرم منها كثيرا . كان يقول في سجن الممراته الى جانب الكتب المجنة التي كانت الايدي تتنازعها خفية في الفصل مثل كتاب « رجوع الشيخ » ، كان يقبل على قراءة الكتب الجادة المبيعة . ولكنه يعترف بأنه لم يكن يفهم شيئا « لذلك كله ضاعت علينا فرصة التكوين الفكري الفلسفي الحقيقي في تلك المرحلة التي يريد فيها العقل ان يفتح للتفكير بل ان امهات الكتب الادبية نفسها التي كان يجب ان نطالعها في تلك المرحلة لم تكن في متناول ايدينا » .

كل الناقض الاول ، والرئيسي ، بين الحكيم وباريس ، هو الناقض البدني بين الشرق والغرب ، بين حضارة متخلفة مقهورة ، وحضارة متقدمة تارة . نفس الناقض الذي عثاه من قبل طه حسين وسلامة موسى ، ومن قبلها ربيعة الطهطاوي وعلي مبارك ، ومن بعدها لويس عوض ومحمد مندور ، اي انها تكاد تكون الظاهرة الاساسية الغالبة على تكويننا الثقافي والضميري ، ان يفتقر روادنا هذه الازمة الحادة بين التكوين المتخلف المنعكس في السلوك اليومي ، والتطلع الى المثال المتقدم في السلوك والفكر . وهي أزمة تتعدد مستوياتها من لحظات الجنس مع امرأة ، الى لحظات الفكر مع كتاب او متحف او معرض او تاعة موسيقى .

ولا شك ان جميع الذين تعرضوا لهذه الازمة من مفكرينا وادبائنا قد احسوا بالارتباك لاول وهلة ، لان الانفعال الاول ان يكون اقل ولا اكثر من الانفعال بصمة مفاجئة . ولكنهم بعد دوار الصدمة ، تقلبت الانعكاسات الميعة التي استقرت في وجدانهم وعقولهم طويلا ، او التي اضافت الى ملامح تكوينهم شيئا جديدا . فمنهم من كان رد الفعل الاول والاخر هو السخط على هذه الحضارة « المتحررة » او « المتبرجة » على حد تعبير البعض . ومنهم من اصبح لاجئا . حضاريا ان جاز التعبير عن درجة الذوبان التي دفعت بالبعض الآخر الى الانغماس بكلفة مقومات الحضارة الاوربية . والقليل النادر من استطاع ان يرتفع على مستوى ردود الانفعال ، ويتخذ موقفا او فعلا أصلا مستندا من واقعته الشخصي والموضوعي ، لا يحكم « الامر الواقع » ، كما يتبادر الى الذهن ، وانما يحكم « احتياج الواقع » الى سمات جديدة تتلائم مع مقوماته الايجابية العريقة ، وتزرع عنه مقومات السلب الطارئة ، ويجتنب

من الواقع الحضاري الجديد ما يحل مكانها ويدفعها الى امام ، الى مستوى المشاركة الحية الفعالة ، بدلا من بقائها في مستوى « الاخذ على الجاهز » الذي استنامت بواسطته للقهر الاجنبي ، واستكانت للحضارة الغالبة .

ولم يتخذ الحكيم في البداية موقف رد الفعل المذمور من الحضارة الغربية وان اتخذ موقف « الدهشة » . ولكنه لم يستمر على موقف واحد ، بل تطور الى العديد من المواقف التي انتهت به الى موقف تلك القلة من مفكرينا وادبائنا الذين يأخضون من الحضارة الجديدة أشياء ، ويرفضون — جبرا واخيارا — أشياء أخرى . كان في القاهرة يعرف المرأة « كما يتاح لامثالنا مقابلتها وتقتذ . في تلك الامكن المظلمة » . هكذا كتب في سجن العمر . لها في باريس فقد عرف المرأة في صور عديدة متنوعة . تبقى من بينها صورتان رئيسيتان : صورة سائسا التي اذهلته بجسدها ومأساة حبها ، فأبغى معها بشع ليال زاهرة بالتمعة الحسية الطاغية . وصورة ايماء التي شاعت ان تسترد منه حبها ، حتى الاوهام والأحلام ، فكتبت اليه تصف الايام التي قضتها معه بعبارات صريحة للغاية « اتمنى اني ما عشت قط هذين الاسبوعين » . وفي الجانب الآخر من شاطئ العلاقات الانسانية ، عرف الحكيم معنى « الصداقة » لدرجة انه كان يفصل بين صداقته لاندريه ، و « صداقته » لزوجته جرمين التي كان يعدها صداقة أخرى مستقلة تقوم على احترامه لشخصها وتقديره لذكائها « لن تتصور مقدار ما يحدث جلوسي اليها من نتائج فكرية » كما يقول لزوجها في رسائل زهرة العمر . وغدا — يستطرد الحكيم — تزول الحسابات المادية . ولن يبقى لنا غير الريح المعنوي ، الذي اكتسبه احدها بعمرة الآخر .

اما علاقته بالفرن فقد مضت هي الاخرى في خط مواز لعلاقاته العاطفية والانسانية . فهو يصف هذه البيئة الحديثة ، وما يسود فيها من جو « المودرنزم » على حد تعبيره ، بأنها تفسد حسن فهمه للأشياء ، وتحول دون تعرضه لحقيقة شخصيته في الفن والادب . وهو يحب المودرنزم ، ويخشى ان يقول لصديقه انه يقلد اساليبه على الرغم منه . ويبلغ توفيق الحكيم درجة عالية من النضج النفسي حين يكتب صادقاً : « لمست أدري أمن سوء حظي او من حسنة ، اني اعيش الان في أوروبا وسط هذا الاضطراب الفكري ، الذي لم يسبق له مثيل ، فغده الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والاداب بهذه الثورة التي يسمونها المودرنزم ، فكان لزاما علي ان اترك بها ، ولكني — في الوقت ذاته — شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من اصولها ، فانا موزع الان كما ترى بين الكلاسيك والمدرن لا استطيع ان اقول مع الثاقين غلبت القديم لان هذا القديم ايضا

جديد علي .. غانا مع اولئك وهؤلاء ... »

انه بهذه الكلمات يضع كلنا يديه على معنى الفرق الجوهرى بين الشرق والغرب . فهو ليس غرقا نظريا غير قابل المحو وانما هو غرق طارىء لا يلبث ان يزول . هذا من ناحية ، الوعى بها ينفي مركبات النفس التي تولد منفسد اصحاب المواقف السلبية من حضارة اوربا ، سواء كانت رد فعل مذمور يتهقر بنا الى الوراء ، او رد فعل يصل الى درجة الذوبان . هذا الفرق في مستواه الثقافي والفني ، ينعكس على ما ادعوه بمسارنا الخاص في مجال الادب . فنحن من جهة لم نمان ميلاد الاتجاهات الفكرية في النقد والفن من الكلاسيكية الى الواقعية الى المذاهب الحديثة . ونحن لم نخلق آدابا تميز هذه التيارات بصورة حرفية لما هو في اوربا . ونحن أخيرا قد استوردنا مع بواخر نهضتنا الحديثة بعض ما في حضارة الغرب من الوان وخطوط وأشكال وقوالب ونظريات . وبالتالي فنحن لا نملك في معظم فنوننا السائدة كالسرح والتصو: سوى التجربة الاصلية . اما صياغتها فقد وهدت علينا ضمن واردات الغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر . وليت الامر كان ميسورا مبسطا على هذا النحو الذي يفرق بين التجربة والصياغة الفنية . ولكننا نعلم ان ثمة تفاعلا عضويا بين الشكل والمضمون في تجربة الخلق الفني والابداع الجمالسي . وهكذا نعتقد ان مسارنا الادبي الخاص يتسم بمجموعة من الخصائص المستقلة التي تميزه من خط التطور الاوربي . ومن هنا كانت المنعطقات الاوربية في تصنيف آدابنا ونعتقد لا تطابق هذه الاداب ولا تقدها .

ومن هنا قلت ايضا ان توفيق الحكيم بلغ درجة عالية من النضج النفسي والعمق والاصالة والصدق ، حين قرر في اعتراف بالغ الاملنة والذقة انه احس بارتباك عظيم بين خضم تيارات الفكر الاوربي ، وموجاته الفنية التي لم يكن لها ثمة شبيهة في بلده ، يمكن المقارنة بينهما ، او الانهاده بأحدهما فسي التعرف على الآخر .

ولقد كان رد الفعل الاول عند الحكيم موحدا بين سلوكه وفكره . فقد اخذت طبيعته تميل الى عدم الاخذ بما يأخذ به الناس جميعا من اوضاع ، هربا من الوقوع في الابتذال ، وشغفاجنونيا بالتميز والاغراب ، فهو لا يرتدي كما يرتدي الآخرون ، ولا يخضع كما يخضعون ، ولا يهدي الى حبيته الازهرهار الجميلة . وقد وجد في اهل « المودر نزم » عقله وماواه ، بل وجد كل طبيعته بكل ما تطوي عليه من « حق وجنون » . انه وجد على الاقل سندا واساسا

لرغبته المحرقة في الخروج على ما سباه بالمنطق العام . ويقصد به المنطق المبني على فروض علمية مصطلح عليها . ذلك انه اراد في ذلك الوقت ان يكون هناك منطق خاص يحوي فروضا خاصة لا تخضع للمألوف من الاراء والمثامير . لهذا كانت حركة « المودرنزم » عنده تعني اتجاها الى عدم التقيد بالمنطق العام ، والنزوع الى المنطق الخاص .

من الممكن يعتقد ان نحصى العديد من ألوان السلوك والاشكال الفكر التي ابتهج لها الحكم وكأنت فيها بينها تصنع مع ما سبقها مجموعة من النقائص . فقد تجاوز رد الفعل الاول وهو « الدهشة » الى موقف جديد دفعه لان يتصور نفسه « رياضيا » لان افكاره وتصرفاته كما يقول تكاد تسير على طريقة هندسية او حسابية او جبرية . يقابل الرجل « الرياضي » في توفيق الحكيم ، الرجل « العاطفي » بمعنى جديد ، هو ان الذي لا يعرف ولا يستطيع ان يحب انسانا ، ان يعرف ، ولن يستطيع ، ان يحب الانسانية . وكانت تلك هي اللحظة التي أحس فيها بأن تفكيره الشخصي قد تكون الى حد ما ، وان نظرته الخاصة بدأت تطالبه بأن يستقل في التأمل والتقدير والاستنتاج . جاءت اللحظة التي شعر فيها بوجود السير بمفرده . وكانت بواورها ذات يوم أدرك فيه ان محادثته مع الشاعر البرنسمي المعجوز الذي احبه وعطف عليه وزار معه معظم ملاعب باريس الفنية ، لم يعد فيها جديد يثير اهتمامه او ثقافته . وبدأت حياته الحقيقية حياة الهضم والتأمل مع محاضرات دولاكروا عن الاحوال النفسية للفن ، وبرنثسبيج عن صلات العلم بالدين ، ودروس روبيه عن المذاهب الاخلاقية والسفسية لافلاطون وارسطو ، ودروس فوجير عن مصادر فن العمارة الاغريقية واثار اكريول اثينا ، ومحاضرات شنيدر عن ميكل انجلو وعصره ، وبيرونو عن الثورة واللغة ، ومحاضرات لجويس عن تاريخ الشعر الانجليزي . وقد كانت المتاحف والمسارح وقاعات الموسيقى والصدقات النسائية والصدقات العقلية والصدقات الفنية بمثابة مسادة اللحم بين النظرية والتطبيق . لهذا كله كانت « الكارفة العظمى » عند توفيق الحكيم هي قرب العودة الى بلاده ، اذ لا حياة في مصر لمن يعيش للفكر . اما « اوربا العظيمة » فهي معبد الفكر الحقيقي لمن ثناء التبتل في محرابه ، لمن اراد ان يصبح فيها بعد « راهب الفكر » . ويبدو ان اوربا العظيمة في ذلك الوقت ، تراعت لعين الحكم من خلال عصورها الذهبية الغابرة . ولكنه حينذاك وبغرفة من ربطة الوثيق بين الفن والحياة التي كان يلاحظ انعكاساتها الوجدانية على المعمار والموسيقى واللوحات والتماثيل والروايات والمسرح .

أقول انه بالرغم من ذلك ، لم ير الوجه الآخر من أوربا العظيمة بحق ، فيها قدمته للانسانية من حضارة بلغت الذرى ، ولكنها تخلفت عن الركب الانساني المتقدم على الشاطئء الآخر حين اتخذت من القهر الاستعماري اداة للسيادة .

لم يكن يعلم أن أوربا العظيمة هي السبب الرئيسي في أنه « لا حياة في مصر لأن يعيش للفكر » . لم يكن قد اكتشف بعد الموقف الثالث الذي تتخذه القلة النادرة من عظام مفكرينا الذين نهلوا من العالم الاوربي والحضارة الاوربية الشيء الكثير . الموقف غير المذهور من هذه الحضارة ، غير الذائب فيها ، وانما هو الموقف الموضوعي الذي يتحسس نبض حضارة بلادہ ، فيتلصص احتياجاتها الحقيقية ويسارع بتلبيتها . فيمتص من أوروبا كل ما من شأنه أن يضيف اليه عنصرا ايجابيا ، ويستلج في نفس الوقت عناصر السلب . لم يكن هذا الموقف آنذاك هو موقف الحكيم . وانما تطورت لديه « الدهشة » الاولى الى موقف « التمزق » المتنازع ، لا بين الشرق والغرب ، فقد بات الغرب لديه هو « أوربا العظيمة » بصورة حلسمة . وانما التمزق بين الرغبة والضرورة ، او بين الواقع والمثال . وهكذا ، من الاممق ، صرخ « ان حياتي مفككة ، كالقصة المفككة ، لو الهكل المزمزع الاركان .. حياتي كلها ليست الا قارب ثيل » .

لم يكن الصراع بين الشرق والغرب في نفسه هو السبب في هذا التمزق . لانه في موقفه الجديد يمي كما قال لاندريه ان هزة التصادم بين الشرق والغرب هي وحدها التي تفتح الامم المخلقة في الشرق والغرب . « ان في ثلاثينا لمعنى اوسع من كل معنى شخصي او مردي ، ان فيه قوة الرمز ، ما من مرة احتك فيها الشرق والغرب الا وخرج من احتككهما ضوء انار العالم ، وما من مرة تلاقى فيها وجه الشرق بوجه الغرب ، ونظر احدهما في عين الآخر ، الا وابصر جمال نفسه كأنه ينظر في مرآة » . هذا وهي ناضج بما يمكن أن يكون عليه الاخذ والمطاء في حركة التنامل الحضاري . لهذا لا نستطيع أن نقول بان التناقض القائم بين الشرق والغرب هو عماد المرحلة الثانية في حياة الحكيم بأوربا . حقا ، هو يشير لحيننا الى ما ساء « بافنيون الشرق » الذي كاد عقله يخبو تحت سطوته ، لولا ان الامر انتهى به الى « النور » الذي اتاه من الشاطئء الآخر . ولكن مثل هذه الاشارات لم تكن تعبر الا عن الام الياس المرير من البقاء في أوربا أطول فترة ممكنة . ولا يتخلص توفيق الحكيم من مرارة هذه الامم الياسة الا بين احضان ارض مصر حين بدأت المرحلة الثالثة في موقفه من أوربا . وهي المرحلة التي عاشت معه ، وعاش لها طوال رحلة العمر . عاد ليكتب الى لاندريه من رؤياه الجديدة التي تدفعه ان يقول ان الادب لا ينافي حياة المسنح ، فالادب هو الحياة أو التعبير عن الحياة « انه

الحياة كلها التي تحوي في جوفها المصنع وغير المصنع . والفن ليس هو الطبيعة ولا هو الحقيقة ، ولكنه « تقطير » لكل منهما من خلال « امبيسق » الفنان . من هنا كان الادب الروسي في نظره كما كتب لاندريه من الاسكندرية هو ادب الانسانية للعظيم ، بينما لا يرى في الادب الانجليزي الا مجموعة مغامرات في التاريخ والمجتمع والنفس الانسانية ، اما الادب الفرنسي فهو ادب الشكل في جباله الساحر ، والفن الاغريقي هو تجليل الطبيعة الى حد اشعارها بنقصها ، بينما الفن الفرعوني هو الاب الشرعي لمختلف الفنون الحديثة (وهي نفس الفكرة التي اوحى له « بياطالع الشجرة » بعد عشرات السنين من كتابته لهذه الرسائل) . وهو يسأل صديقه قرب نهاية الترامبل بينهما في صراحة قلمية « هل حقيقة — بينك وبين ضهيرك — تعتقد اني سأنتج شيئا في شؤون الفكر والادب ؟ » . انه يحس بعد ان غرق في آداب الامم كلها وفلسفتها وفنونها ، بعد ان تعرف معرفة حبيبة على تاريخ النشاط الذهني كله ، يحس باهمية السؤال وصدقه : ماذا يمكن ان يعمل ؟ لقد بدا يبرر وتقتد ، فتنهين له بعد طول الجري والجهد أن الاسلوب احيانا هو حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول . ان الذي عنده ما يقوله للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز ، لا يحفل بأسلوب التقديم . فما أروع الحقيقة — يقول الحكيم — لو تفجرت وحدها ، من اعماق القلب الصادق ، في كلمات بسيطة « لهذا كان الاسلوب احيانا كل ادب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس » .

وكانت هذه الفكرة هي بداية المشى الذي بحث منه طويلا . ان بلاده تفت في نوم هيبق حقا ، ولكن ما دوره هو ازاء هذا الغلط ؟ ان ، فهو يستطيع أن يؤدي « دورا » وقد كانت هذه مشكلته الاولى ، فلا بد من جهاد شاق لتخلي بلاده من العرف السائد بين اديبائها عن معنى الاسلوب كمرادف للغة المتصنعة المنقحة . وقليل ، بل اقل من القليل ، من فطن الى ان الاسلوب هو روح وشخصية . بل ان هذه القلة القليلة الرائدة لمعنى الاسلوب الحديث كانت تاتي من العنت والاضطهاد في الوسط الادبي ، ما كان جديرا باشاعة روح السام والمثل من امكانية الإصلاح . وليس ببعيد ما نقرأ عما لقيه سلامة موسى في كتابه « البلاغة المصرية واللفظ العربية » من هجوم الرجعية الادبية عليه هجوما بشما . هكذا وصل توفيق الحكيم الى انه لا يخلق الاسلوب الحق الا الكاتب الصادق في شعوره وتفكيره الى حد ينشيه انه ينشئ اسلوبا « البلاغة الحقيقية هي الفكرة النبيلة في الثوب البسيط . هي التواضع في الزي والتسلبي في الفكر » . وهي نفس الرسالة التي حمل لواءها سلامة

موسى منذ بداية القرن العشرين . والفرق الوحيد بينهما ان الحكيم كان يحقق دعوته هذه من طريق الفن ، لما سلامه فكان يدافع عنها بصورة تقريرية مباشرة . ولكاد أقول ان أحدث منجزات التطور اللغوي في بلادنا يرجع الفضل فيه أساسا الى هذين الرائعين : توفيق الحكيم في الفن الأدبي ، وسلامة موسى في الفكر الاجتماعي . وعندنا اقرا في رسائل الحكيم الأخيرة الى صديقه الفرنسي ، انه لو نزل احياء اللغة الفصحى عن بعض جهودهم ، وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم لكان الادب العربي اليوم في مقدمة الاداب المالية . عندما اقرا هذه الكلمات لكاد أفتح « البلاغة المصرية » لسلامه موسى وأعيد قراءتها حريفا من جديد . فنحن كما يقول الحكيم في رسالته تلك « عبيد ذلك الميراث والعبارات والتراكيب التي وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة وكتب اللغة القديمة » وهي الفكرة المحورية في كتابات سلامه حول اللغة العربية . ويختتم الحكيم زهرة العبر بقوله : « اني اضع دائها نصب عيني هذه المصادر الثلاثة استلهمها فنيا : القرآن وآلف ليلة وليلة والشعسب أو المجتمع » . وتأتي آخر كلماته من طنطا حيث كان يعمل وكيلًا للنائب العام « اني غارق في الحياة والواقع الى أكثر من افني » . . ولو علمنا ان « يوميات نائب في الأرياف » هي نتيجة هذا الغرق في الواقع، لاستطعنا ان نترك أبعاد ذلك الفائر المعتزل في البرج العلي .

ان الحكيم في « سجن العبر » و « زهرة العبر » قد أضاع لنا الطريق الى تفاصيل مرحلة التكوين في حياته المبكرة . وهو لم يكتب بعد « رحلة العبر » التي تلت تلك المرحلة الى الوقت الحاضر . ولكننا لا ننسى ان مبا كتبه الحكيم من مؤلفات تزيو على الأريعين كتابا من مسرح وقصة ومقالات ، هو تفاصيل لو نتلج رحلة العبر التي لم تكتب بعد . كذلك فان الخطوط الرئيسية التي جادت بها مذكرات سجن العبر ورسائل زهرة العبر ، كانت البذور التي التهمت فيها بعد بارض الواقع المصري فانبثقت وأثمرت كالقشة الدقائق الصغيرة في حياة الحكيم وفنه . أي اتى لكاد لجزم بأنه لم يحدث ثمة تغيير في هذه الحياة وذلك الفن من حيث الجوهر . وانما حدثت أشكال عديدة من التثنية والبلورة والتطور . وهو ما أحول اكتشافه في خطوات الحكيم القادمة من لوزيا . الخطوات التي تافته من اسرة متوسطة بالريف المصري، تعاني ويلات نزقها الاقتصادي والاجتماعي ، الى الصراع النفسي المركب ، الى الشكوك الفكرية والقلق الفني ، الى موقف الدهشة من ثقافته الأولى بالضمرة الأوروبية ، الى موقف التمزق بين الواقع والمثال ، الى معانقة الواقع بين احضان المثال . هذه الخطوات جميعها التي دارت بين الفن

والحياة في محور ثوري ، ولكن على المدار الإيمن من الثورة التي عبرت عن نفسها في الشكل المسرحي ، والمسرح الذهني بالتحديد — هذا في المستوى الفني — كما عبرت عن نفسها من مودة الروح الى يوميات ناقيب الى اهل الكهف في دائرة المعتزل من العمل السياسي المنظم والمباشر ، اي في دائرة الفكر المجرد الي دعاء خطأ فيما بعد بالتعاضلية . وسوف نرافق هذه المعاني كلها ، فرادى ومجموعة ، فيما بداه الحكيم من سلسلة كتاباته الفكرية التقريبية المباشرة .

الفصل الثاني فنان الحياة

عندما كان توفيق الحكيم في باريس بدأ يخطط لتأليف كتابين كبيرين — أولهما « عودة الروح » والاخر كتاب عن الفن من ثلاثة اجزاء حول تاريخه ومذاهبه وقضاياها . وقطع الحكيم شوطا في كل من الكتابين يبلغ حوالي خمسين صفحة ، ولكنه في النهاية توقف امام لحد امرين : اما « عودة الروح » واما كتاب الفن . ولم يتردد كثيرا ، فاعمد كتاب الفن . فهل كتبنا أم خسرنا؟ بمعنى آخر ، على اي الوجوه تآثر الادب المصري الحديث ، بهذا الحكم الذي ننذه الحكيم بمزيق الصفحات الخمسين التي كتبها ؟ اما توفيق الحكيم فيقول انه ندم فيما بعد على ضياع هذه الصفحات هذرا ، فربما كانت تلقى بعض الضوء الان ، على اهتمامه المبكرة . وفي رأيي ، اننا لم نخسر كثيرا ، لاننا كتبنا أولا « عودة الروح » ، ثم انني اعتقد ان توفيق الحكيم لم يهمل كتابه في الفن . فقد اعاد كتابته مرارا في عشرات المقالات التي كتبها حول هذا الموضوع . فهناك مجموعتان رئيسيتان من مقالاته التي كتب بعضها قبل ثورة ١٩٥٢ وضمنها كتابه « فن الادب » الذي صدر في عام الثورة والبعض الآخر كتبه بعد ذلك التاريخ وضمنه كتابه « ادب الحياة » الذي أصدره عام ١٩٥٩ . ولا شك انها فرصة رائعة أن يكون الحكيم — فنانا — قد اهدانا هذه المجموعة الهائلة من الكتابات المباشرة في الادب والنقد . لقد أثبت ان فني تكوين كل فنان ناقد . ومن ناحية اخرى تكاد كتابات الحكيم النظرية ان ترسم لنا ملامح بناء كامل لوجهة نظر الفنان في الفن الادبي . ومن هنا تكاد نوقن بأن الكاتب لا يقتبل على عمله الفني بصورة عشوائية ، بل على درجة ما — من التخطيط .

ان هذه المجموعة الكبيرة من الكتابات المباشرة تؤكد ان الحكيم لم ينزو

تقط في برج من العاج ، لانه شارك في كل الاحداث ، حتى البسيطة منها التي لا تحتاج من الفنان أن يقر بها بحكم طبيعة العمل الفني الذي يحتاج بدوره الى مسافة بينه وبين الاحداث . فقد أسهم الحكيم بصورة ايجابية في كل صغيرة وكبيرة بالحقل الادبي ، المحلي والعالمي ، وليس الحقل الادبي بمعزل عن ضجيج الاحداث المحيطة بالانسان .

ومنذ البداية يجب أن نسجل احدى الملاحظات التي تقودنا الى قلبخوفيق الحكيم وعقله . حينما نحن نستطيع أن نحصل على موقف وطني تقدمي واضح من كتاباته الفنية الاولى ، كعودة الروح ويوميات نائب ، ويختلف موقف بعض النقاد من كتاباته الفنية الحديثة نسبيا . . الا أننا نضع أيدينا على عكس هذا الموقف من كتاباته النظرية ، التي تبلورت في صورة غير واضحة بكتاب « فن الادب » وهو يضم بعض مقالاته التي كتبها عام ١٩٣٤ وبعضها الآخر كتبها عام ١٩٤٨ ، او ما بين هذين التاريخين . بينما نجد في كتابه « ادب الحياة » صورة واضحة محددة التزم بها بشكل صارم في تلك الفترة الحديثة نسبيا ، والواقعة ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ .

والكتاب الاول — فن الادب — يناقش ثلاث زوايا لكل من العمل الادبي والتقدي . الزاوية الاولى تناقش الادب والنقد من حيث علاقتها بالفنسان والنقد كعملية خلق ذاتية . وقد تعرض المؤلف في هذا الجزء للبحث الاساسي في علم الجمال (لحظاتي الخلق والتفوق) ، كما ناقش معنى التقويم او نظرية النقد . اما الزاوية الثانية فقد تخصصت في علاقة الفن والنقد بالقارئ المطيع من حيث المناخ الحضاري الذي يؤثر في عملية التفاعل بين طرفي العمل الفني: المبدع والمطيع . والزاوية الثالثة التي يقوم عليها هذا الكتاب هي علاقة الفن والنقد بالتاريخ الادبي من حيث صلتها بالحرية والحياة المعاصرة والخلود ، وغيرها من القيم .

يقول توفيق الحكيم في الجزء الاول من « فن الادب » أن الموضوع في الفن ليس بذی خطر ، وليست الحوادث والوقائع في القصص والشعر والتبثيل ذات قيمة ، ولكن القيمة والخطر في تلك الاشعة الجيدة التي يستطيع الفنان أن يستخرجها من هيكل تلك الموضوعات والحوادث والوقائع (ص ١١ — ط أولى) . ثم يبحث عن الذات الفنية فيؤكد أن الفنان أو الاديب يظل يبحث عن ذاته وشخصيته الى أن يجدها ، فإذا هي تملكه بعد ذلك الى الابد ، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع ، الذي لا يزول ولا يتحول . وإذا هو يعرف بطبعه ، لا فيما ينشئ فقط بل فيما يحكي أيضا . ويتم اكتشاف الذات

الفنية المبدعة من خلال ما يتركه لنا الفنان من جملة آثاره التي نتعرف فيها على شخصيته الكاملة من أسلوبه في التفكير والتعبير وطريقته في تناول الأشياء . ولكثك — يقول الحكيم — وقد أحطت به ونفقت الى لبه لا بد أنك صائح بلهجة المحبة والالفة « دائما هذه الطريقة . . دائما هذا الأسلوب ! . . لو يخرج عن ذلك قليلا ؟ ! » يخرج من ذلك الى أين ؟ . . وكيف يخرج من طريقته وأسلوبه ؟ أنها ذاته « تلك مناساة الطبع والشخصية ، ما دام قد صار له طابع لمن يخلع عنه أبدا . . ولا بالموت » (ص ١٢ ، ١٥) .

ولاشك أن الحكيم بهذا الفهم الحي العميق ، للملاقة الجدلية القائمة بين الفنان وآثاره قد أثار السبيل الى ذلك المفهوم القائل بأن شخصية الأديب هي مؤلفه الأول ، وهو المفهوم الذي قال به سلامة موسى منذ بداية القرن الحالي . على أننا يجب أن نفرق بين تشابه الآراء في بعض جزئياتها وبين مطابقتها الحرفية . ولما كان ثمة فرق جوهري بين الحكيم كفنان وسلامة كمفكر ، فقد نشأت عن ذلك بعض الفروق الهامة . فمشاركة الأديب هي مؤلفه الأول بالمعنى الأخلاقي عند سلامة موسى ، بينما توفيق الحكيم لا يقصد الا المعنى الفني . ومن التعسف والميكانيكية المبتذلة أن نفصل بين الطابع الأخلاقي والطابع الفني لشخصية الأديب المؤلفة بوجوده وعقله وتكوينه الذاتي والموضوعي ، ولكن يجب بالفعل أن نميز بينهما . بل ربما كان التداخل والتشابك بينهما ادعى الى التمييز المتفحص لهما ، فسلامة موسى كان يعني ذلك المفهوم الذي لشاعته الأفكار الاشتراكية الليبرالية المنقولة عن جماعة العقلانيين والجمعية الغابية بتجلترا . المفهوم القائل بأن هناك اتصالا وثيقا بين سلوك الإنسان وفكره ، وأن هذه الظاهرة تبدو في قمتها عند الأديب والفنان ورجل الفكر . أما توفيق الحكيم فيعني ما قالت به بعض تيارات الفكر الفرنسي في أوائل القرن العشرين من أن ذاتية الفنان هي المنبع وهي المصدر في عملية الخلق الفني ، ربما كان الخالق — الفنان — وريثا لبعض التقاليد الأدبية والرواسب الاجتماعية ، وهذه كلها تشترك في صياغة عمله الفني ، ولكن من خلال صفاته الذاتية الآمنة لصدقه الكامل مع النفس لا مع التقاليد أو الرواسب أو المجتمع المحيط ، كان هذا التيار قريبا من الرومانتيكيين ، ولكنه لم يكن رومانتيكيا خالصا . ذلك أنه لم يناد قط بأن يكون الفن « ترجمة ذاتية » لأحلام الفنان وأوهامه ورؤاه الشخصية ، بل نادى بأن يكون الفن تجسيدا آمينا للذات ، مهما كانت انشغالات هذه الذات وهبومها ، فردية أو اجتماعية .

هذه النظرية التي ولدت فيها بعد فكرة الصديق في الفن ، ولا أقول الصديق الفني ، لأن الصديق في الفن قريب من الرؤية الاخلاقية التي تجعل من سلوك الاديب نموذجا تطبيقيًا رائداً لفكره . ومرة أخرى تفتقر النظرية عند منعطف الطريق : احدهما — التي انطلقت أساساً من الذات — تكشف الزيف والامتثال في مدى المطابقة « الفنية » بين أغوار الذات المبدعة والعمل الفني . وهذا هو معيار الصديق في الفن عند توفيق الحكيم . أما الأخرى — التي تنطلق من صميم الظاهرة الموضوعية للفن — فتري أن الصديق الحقيقي ينبع من النظرة الاستيعابية الشاملة للواقع بما فيه الذات الفنية .

اختار الحكيم الفكرة الأولى ، ليصدر عنها في الكثير من أفكاره المحورية التالية . فهو ينطلق بمنعذ مع ثلاثة أشعة نظرية تنير له معنى « الفنان » ومعنى « الحرية والمسؤولية » ومعنى « النقد » . ولندع الفنان مؤقتاً مع حريته ومسؤوليته لئلا نقف هو يرفض النقد التائري ، فليس للذوق الشخصي ضابط ، وإذا ترك الحكم في الآثار الفنية والأدبية للذوق وحده ، فقد ترك أذن للموضى أو للصادفة (ص ١٨) . أما العمود الفقري للشخصية الفنية فهو سلسلة آثارها بحيث يستطيع الباحث أن يتتبع في حلقاتها صفاته وعيوبه ولوازمه وعاداته ومزاجه واتجاهاته . والنقد في عملية الربط بين الحلقات إنما يقوم في حقيقة الأمر بعمل انشائي ضخم « أن الآثار الأدبية بغير نقد بنائي يربط بين أجزائها واتجاهاتها ، لا يمكن أن تصنع أدباً بالمعنى المعروف في الآداب الكبرى » (ص ٢٠) . ولعل ما يبدو على الأدب العربي الحديث من فقر — يقول الحكيم — راجع إلى ظهوره وحيداً غير مستند إلى نقد انشائي في مستواه يقوم بهمة التنظيم والتفسير والربط والتبويب ، فكان من أثر ذلك الإهمال أن بدأ الأدب العربي الحديث في صورة جهود فردية غير جدية « وستظل كذلك إلى أن يظهر النقاد العظام الذين يتوفرون على درسه ، ويفرجونه للناس والأجيال بناء متسقاً ، مرتبطاً حاضره بماضيه (ص ٢١) .

هذا ملخص وجهة نظر توفيق الحكيم إلى النقد الأدبي ، وهي مستمدة بكاملها من وجهة نظره السابقة إلى الفن باعتباره اكتشافاً مستغراً للذات . فالنقد هنا — كما قال ذلك الفريق من النقاد الفرنسيين — هو التقيض المقابل لعملية الخلق الفني ، فهو ليكون عملاً انشائياً ابداعياً خلاقاً لا ينبغي أن ينطلق من الذات حتى لا يتورط في أحكام سريعة تتصل بلحظة التذوق المابر . أما النقد الموضوعي فينبغي أن ينطلق من العمل الفني بتقييم العناصر المكونة له من الداخل والخارج ، ومن هنا لا بد من مقارنته ببقية الأعمال الأخرى لنفس الكاتب ،

والاعمال الشبيهة له عند الكتاب الاخرين . أي أن المقارنة هي العنصر الرئيسي في الحصول على « الطابع الشخصي » للفنان .

غير أنني اعتقد أن « المقارنة » وحدها لا تصلح كأداة للفقد الحديث، لأنها لا تبرز سوى القيمة النسبية للعمل الفني من خلال الموازنة الدقيقة بين مختلف عناصره التركيبية ، وما يمكن أن يكون قد طرأ على هذه العناصر من تطور من حيث الحجم والمساحات والأوضاع والأفكار فيما يتلو العمل الأدبي من أعمال أخرى لنفس الكاتب . بالإضافة إلى مقارنة هذه العناصر بشبهاتها في أعمال الكتاب الآخرين . كل ذلك لا يمنحنا سوى التعرف على القيمة النسبية كما قلت . أما القيمة المطلقة للعمل الفني فنحصل عليها بوسيلة أخرى هي « التحليل » لأننا بواسطة التحليل نتلمس أوجه الاختلال أو الانسجام في البناء الفني ، ونضع إيدينا على مصادر التوازن أو الاختلال وذلك بالكشف الدقيق عن العناصر المكونة للعمل الفني وحركة تفاعلها مع بعضها البعض . ومن ثم نستطيع بالتحليل والمقارنة معا ، أن نحصل على القيمة النسبية والقيمة المطلقة للعمل الفني .

الآن نركز الحكيم على عنصر « المقارنة » كأداة وحيدة للعمل النقدي ، مرجعه البناء الفكري العام لهذا الفنان . المناظر والتقابل والتقاطع وغيرها من أشكال الخطوط الهندسية التي من شأنها أن تخلق « توازنا » بين قوتين ، هي المصدر الرئيسي لفكرة التعادل عند توفيق الحكيم . بحيث تبقى هاتان القوتان ثابتتين ساكنتين . وهذا هو الفرق بينه وبين القاتون الجدلي القائم على صراع المتناقضات . وهذا أيضا ما يحدد لنا ويفسر طبيعة التكوين والتفكير الاجتماعي في أعماله الفنية والفكرية . فهو الابن المخلص للطبقة المتوسطة التي تنهم ثورتها على هذا النحو الإبدعي من السكونية والثبات ، بمعنى آخر هي الشكل النهائي المطلق لثورة الإنسان . هذا المفهوم « التعادلي » كما دعاه صاحبه خطأ هو مصدر التركيز الملح من جانب الحكيم على عنصر المقارنة في النقد الأدبي ، كأداة وحيدة للتقييم ، لأنها تكشف عنه ما إذا كان العمل الأدبي يحمل مضمونا وشكلا الفكرة التعادلية أم لا . والنقد التعادلي إذن طموح إلى تجاوز النظرة التقليدية لكيان العمل الأدبي من حيث الشكل والمضمون ، ولكنه في واقع الأمر يتورط في وهاد الشكلية البحتة حين يجعل المعيار الهندسي أن جاز التعبير هو مقياس جودة العمل الفني أو رداحه . فهو يهتم لشد الاهتمام بالصورة النهائية التي يؤول إليها العمل الفني من حيث الغالب والمحتوى : هل كل منهما على حدة ، قبل متعادل ، ثم هل هما معا

متعادلان ؟ وربما كانت هذه الفكرة توضح لنا من جديد معنى « الصدق في الفن » عند توفيق الحكيم . فهو اقرب الى فكرة الصواب والخطا بالمعنى الرياضي ، منه الى فكرة الخير والشر بالمعنى الاخلاقي .

وعلى الرغم من أن موضوعية النقد الادبي عند الحكيم تكاد تلامس فكرة « البديل الموضوعي » عند اليوت من حيث انها ينتهيان الى موضوعية شكلية . الا أن هذا التلامس يختفى تماما حين نفرق بين « نظرية الادب » بشكل عام عند اليوت ، وما يقول به الحكيم حول النقد الادبي . فالحكيم يريد أن يخلق بناء تعادليا من ذاتية الخلق الفني وموضوعية التقسيم النقدي ، احدهما يبدأ من نفسه والآخر يبدأ من حيث انتهى الاول . وقد وقع الحكيم بذلك في « تناقض » من حيث أراد أن يكون في « تعادل » . بل أن تعرض الفكرة التعادلية مسبقا على وحدة العملية الادبية ، هنا ونقدا ، هي التي أدت به الى هذا التناقض . فلا شك أن الناقد مهما كان موضوعيا في نظريته الى العمل الادبي ، يبرأ أولا واخيرا عن « رأي شخصي » أسهم في بلورته وتكوينه مساهمة من ثقافة واهتمامات فكرية مكتسبة ، وما تلقاه مع النضلة الاولى من ميل فطرية وتركيب نفسي وذهن معين . فذاتية الناقد لا تتعارض مطلقا مع موضوعية العمل النقدي ، سواء بسواء في العمل الفني وخالفه . أما اليوت فلم يتورط قط في هذا التناقض ، لأن نظريته الادبية تقوم على « التكامل » الوظيفي بين النقد والفن ، لا على التعادل الشكلي بينهما . ومهما اعترضنا على نظرية اليوت في الادب والنقد ، فاننا نعتزف له بادرار المنطق في جزئيات بنائه النظري .

وهذا يجزنا الى نقطة أخرى حول عملية التفاعل بين النقد والفن . فالحكيم يرى في « الادب الذي يبتكر والنقد الذي يفسر » جوهر لهذا التفاعل . والحق انه أصاب الرأي بشأن العلاقة بين كل من النقد والفن في جانب ، والقارئ في الجانب الآخر . فالادب يخلق في وجدان القارئ وعقله احساسات وافكارا جديدة ، والنقد يبلور هذه الاحاسيس والافكار في اطار جديد . وهكذا يتحقق التكامل بين النقد والفن في الاداء الوظيفي عند القارئ . أما العلاقة بين النقد والفن خارج وجدان القارئ وعقله ، فذلك مشكلة أخرى .

ولا ريب أن الحكيم يعد من الادباء القلائل الذين يؤمنون بأهمية النقد وجنوده . ولمست مغاليا اذا قلت أن الحكيم وتجبب محفوظ ويوسف ادريس كانوا ! نيكوثوا الصوت الفني الوحيد في بلادنا الذي يؤمن بالنقد ايمانا اصيلا وبقيم لوظيفته في الحركة الادبية اعتبارا يقف على قدم المساواة مع الفن

الخالق . هذه النقطة تبدو لي شديدة الاهمية لانه على اساسها يمكن ان ننصور موقف الحكيم الفني من النقد الادبي في مصر . ولقد اثار بصرلحة كالملة الى ثلاث نقاط : مكان النقد في تاريخنا الادبي الحديث ، والنقد النظري والنقد التطبيقي ، وواجبت النقد نحو تاريخنا الادبي .

ان النقطة الاولى تشير في ايجاز الى ان النقد الادبي كان احتكارا لنقاد الشعر الى وقت قريب ، لان القصة والمسرح ، لم يعتبرهما الموقف الرسمي ادبا الا منذ فترة قصيرة نسبيا . ومن ناحية اخرى تشير هذه النقطة الى ما يشبه « الفوضى » في تاريخنا الادبي الذي دفعنا لان نستضيف تيارات النقد الاربي الحديث وتيارات النقد العربي القديم دون ان نحاول « خلق » نقد مصري لميل ، يمزج التجربة المصرية في الادب بروائد النقد الغربي والعربي على السواء . وهي نقطة جديرة بان تؤخذ في الاعتبار دائما لاننا لم نستخلص بعد من هذه الفوضى ، مجموعة القوانين الضابطة لحركة الادب والنقد في تاريخنا الحديث . فلا شك ان لغاينا منذ عصر النهضة بالحضارة الاوربية قد امتزج بمرحلة البعث العربي والتجربة المصرية المحلية ، وخلق مركبا جديدا يحتاج الى جهد وصبر طويلين لاكتشاف مناصره وتفاعلاتها . فهذا الاكتشاف وحده هو الذي يضيء لنا الطريق الصحيح الى تقييم الاعمال الادبية المعاصرة . اي انه هو الطريق الوحيد لخلق نقد مصري حقيقي . فالفوضى التي حدثت منذ بداية القرن ما تزال رواسبها الى الان حين نطبق مقاييس غير اميلة على التجارب المحلية المطروحة امامنا . ومن ثم تصبح أزمة النقد الحقيقية هي الانفصال القائم بين موازين نقادنا والتجربة الادبية ، ثم تتكون مع الايام هوة عميقة بين الادب والنقد ، يعزوها البعض في جهل شديد الى عوامل شخصية لا بد لها في نشأة الظاهرة اساسا .

وهنا يأتي دور النقطة الثانية التي اثار اليها الحكيم ، بالنسبة للنقد النظري والنقد التطبيقي . فنحن في مرحلة لا تحتاج منا الى التخصص الحاد في هذا الجانب او ذاك . لان التخصص لا يكون طويما وصميا ، الا في ارض ادبية مبهدة للحرح والتخطيط . ارض رسخت في اعمالها تيارات الفكر النظري للنقد وتغلغلت في داخلها تجارب الادب العظيم . اما الارض التي تبسم أولا ، بالفوضى ، فان التخصص فيها يصبح ه نفسه من مسلك الفوضى . وهذا ما حدث ، فلقد همت بلاننا تيارات نظرية لا تتلائم مطلقا مع تكويننا النفس ، فلم تجد تجاربواقعية محلية تجري عليها تطبيقاتها . لهذا اتجهت الى التجريد الفكري حيناً ، او الى التطبيق علي الانتاج الغربي الذي

لم تعرفه بلادنا أحيانا . ومن الشايطي الآخر للتخصص ، وهو النقد التطبيقي ، جنينا العديد من الانطباعات السطحية السريعة التي كونت جيلا مهشما من نقاد الذوق التاتري . وقد كان الشاطن كلاهما من احلام الوهم المجهد بالثقافة الاوربية ، او الثقافة العربية ، ولم يكن بينهما تيار ثالث يمزج النظرية بالتطبيق من خلال الاعمال الادبية المطروحة بالفعل . حينذاك كنا سنفتسي بثقافة الحضارة المتقدمة ، كما نفتني بالتراث ، بلا عقد او مركبات نقص ، ثم كنا - وهذا هو المهم - سنبلور تجربتنا الخاصة في نظرية الادب ، ونظرية النقد جيما .

واذا كان الماضي قد مات ، كما يقول الحكيم ، فلا اقل من ان نسول وجوهنا من الان هذه الوجة الى تقييم تجربتنا الادبية في النقد والفن منذ اواخر القرن التاسع عشر الى اليوم ، تقييما علميا دقيقا يستخلص قوانين مسارنا الادبي الخاص . تلك هي الصيحة التي نستطيع ان نسمع صموت الحكيم يصرخ بها في السنوات السابقة على ثورة ١٩٥٢ . وهي صيحة تزداد عمقا واثراء كلما توغلنا معه في السنوات التالية على الثورة .

ويتناول الحكيم في الجزء الثاني من « فن الادب » علاقة الفن بالجمهور والثورة والحضارة . فيقول لا جدال ان الثورة المصرية كان لها اكبر الاثر في توجيه سيد درويش ، كما كان لها اكبر الفضل في كل ما اتسم به هذا الفنان من تجديد « لقد انكشفت لعيني وقلبي معجزة (مصر) عام ١٩١٩ ورايت الثورة في كل مراحلها ، تسفر من روح خفية باقية ابد الدهر ، نابضة ، تسعف (مصر) بين حين وحين . ظل هذا الشعور بلا معنى حتى سجلته في « عودة الروح » فالمعروف ان الثورات لا ينطبع انرها الا على قلب جدي ملتهب ، ولا يلك مثل هذا القلب الا الشباب في غيرة شبابه ، لهذا كان سيد درويش - ابن الثورة - هو قلبها الجديد الملتهب الذي تاتر بها ، واخرج فنا قاد به الموسيقى الشرقية الى افق جديد « (ص ٥٢) . ثم يحدد ابعاد وظيفة الفن بنوع التأثير الذي يحدثه هذا الفن ، فلذا طالعنا اثرا فنيا ، وشعرنا بعنفه بانه حرك مشاعرنا العليا وتفكيرنا المرتفع فانتنا امام « فن رفيع » . لها اذا لم يحرك سوى المبتذل من المشاعر والتافه من التفكير فانتنا امام « فن رخيص » (ص ٥٧) . فالاثار الفني الكامل في نظر توفيق الحكيم هو الذي يحدثه ذلك الشعور الكامل بالارتفاع . وتبل ان يحدد الموقف من الحضارة الغربية والحضارة الشرقية ، يعنيه في البداية ان يحدد بشكل صارم ، الموقف من الاستعمار فيقول ان سيطرة الغرب على الشرق اليوم ، لا تكتفي بالاضغاع

المادي والاقتصادي ، انها تشمل ايضا الاخضاع الروحي « الشعور اليوم : من يحتل أرضك يحتل فكرك » ، ومن يسلب بلدك يسلب روحك » (ص ١٢٥) . فأمريكا يقول الحكيم — لا تقف عند حد الاحتلال العسكري ، انها تريد أن تفرس على الشعوب تفكيرها الاجتماعي . الا انه لا يتجاهل مع ذلك أن الوعي بكل ما في الحضارة الغربية من جوانب السلب (الفكر الاستعماري) لا يقارن مع الوعي بكل ما فيها من جوانب ايجابية تتمثل في الفكر العلمي . كذلك الامر في حضارة الشرق ، فالوعي بكل ما فيها من جوانب السلب (التغلف الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) لا بد أن يصلحه الوعي بكل ما فيها من جوانب ايجابية تتمثل في التراث . الى أن يقول « فالخطر على غدا كل الخطر من ذلك الفهم المحدود لكلية (طابعنا) ومن تلك المفكرة التي تجعل الشباب يتخذ من روحانيته الشرقية ورواسب حضارته المصرية سجونا وحصونا تعزله عن تفكير العالم ، وتمنعه من المساهمة في النشاط الفكري الانساني العام بقوة وشجاعة ، دون أن يرى يهلح في الثقافة الغربية لو الحضارة الاجنبية غيلانا تستطيع ان تخطف بسهولة روحه من بين جنبيه » (ص ٢٧١) .

ان توفيق الحكيم بهذه الكلمات يصل الى تلك الذروة التي وقفت عليها القلة النادرة من مفكرينا ولبنائنا الذين اتصلوا بالغرب وحضارته اتصالا وثيقا ولكنهم لم يجزعوا منه مذمورين ، ولم يذوبوا فيه ذوبانا وانما شقوا طريقهم الثالث بين التيارين الصالحين فاستناروا بأضواء الحضارة الغربية في رؤية وأفهم المصري ، واستنبطوا التجربة المصرية الاصلية في الادب والفن بغير عقد أو مركبات نقص . ان هذا الطريق الثالث يتفق مع جوهر توفيق الحكيم الذي يبذل بطبعه الى « الحل الوسط » فاحيانا تكون هذه الوساطة الى جانب التقدم كما هو الحال في الموقف من الحضارة الذي ينعكس بالضرورة على علاقة الفن بالحياة .

يقول الحكيم (ص ١٨١) ان واجب الكاتب يحتم عليه ان يحدث اثرا ساميا الهدف في الناس . وخير أثر يمكن أن يحسنه عمل في النفس هو ان يجعلهم يفكرون تفكيرا حرا ، ان يدفعهم الى تكوين رأي مستقل ، وحكم ذاتي . فانا لذلك (ص ٢٨٢) نرى الفن لا يزدهر عادة الا في مجتمعات برزت فيه عوامل الاحساس بحرية الرأي ، ونرى الفن لا يموت عادة الا في مجتمعات خفت فيه حرية التعبير عن الرأي ، لان الفنان يجد عمله معطلا عندئذ من ناحيتين : من ناحيته هو — الذي لا يستطيع أن ينشئ فنا يوحى بتفكير حر — ومن

ذاحية الناس الذين وقفت عقولهم في هذا الجو الخائق عن النمو . ثم يصل الحكيم الى قضية الادب الملتزم فيرجح ان الالتزام في عنقوانه يوجد في ظل الدولة والعقائد الشمولية ، بينما تتضائل قواه في البلدان الديمقراطية حيث لو أراد الاديب ان يلتزم (ص ٣٠٨) لما قصد احدا هناك يلزمه غير نفسه ، فالادب الملتزم في البلاد الديمقراطية لا يعدو اليوم ان يكون في صورة مذاهب شخصية . والالتزام عند الحكيم (ص ٣١١) شيء ينبع حرا من اعماق نفسه ، فان لم ينبع الالتزام حرا من قلبه وعقيدته فلا تلزمه اية قوة في الوجود . . « فعلى الرغم من مناداتي بالحرية فان عملي في اكثر كتبي هو من صميم الادب الملتزم ، ولست ادري اهذا راجع الى روايت ماضينا وتاريخنا القديم ام الى طبيعتي الخاصة ؟ . انما الذي امره هو اني منذ امسكت بالقلم ما حاولت قط ان اتشبه لنفسي اسلوبا جميلا ، يتميز بجزالة اللفظ وحسن التيلجة ، مما يستهوي القارئ بحلاوة الجرس والرنين . . هذا الفن للفن لمي الاسلوب ما خطر لي ان امارسه . . ولكني اردت ان اتخذ من الاسلوب خادما لاهداف اخرى ، غير مجرد الامتاع » (ص ٣١٢) فالالتزام عند الحكيم كما يفسره في موضع آخر هو شيء يمس قضية عامة تتصل بوضع هذه الجماعة البشرية في الظروف المحيطة بها ، شيء يشمرك بان الاديب او الفنان ليس مجرد مصور لبيئة وسارد لقصة وخالق لاشخاص ، ولكنه — اكثر من ذلك — محرك لفضية ، ومفسر لوضع . . ثم هنالك اخيرا الاديب او الفنان الذي لا يكفي بسرد القصة وخلق الاشخاص ليحرك قضية معينة ويفسر وضع مجتمع ، ولكنه يرمي من وراء عمله الفني الى تحريك قضية العصر كله وتفسير وضع المجتمع البشري في الجيل الذي يعاصره ، والزمن الذي يعيش فيه او الزمان المختلفة التي يتطور خلالها « هذه المهمة الاخيرة للاديب او الفنان هي العملة الذهبية التي تصلح للتعامل الدولي في العالم لجمع » (ص ٣١٤) . على ان الالتزام عند الحكيم لا يفضي الى خلود الادب والفن ، لان الفن العالي والادب الرفيع وحدهما يفض النظر عن القيم الاجتماعية التي يحيلانها ، هما اللذان يستحقان الخلود لما فيهما من « قيمة ادبية رفيعة » تفيض بالشعر والفكر الذي كسب باسلوب « الادب العميق » (ص ٣٢١) . ويستشهد الحكيم لابيات هـذه القضية بما قاله بعض النقاد الاوروبيين من عودة الروح ويوميات نأب في الارياك من آفة لا يشوبها سوى الائمات الاجتماعية والقومية التي تحفل بها كل من الروايتين .

بهذا المنظار يرى الحكيم الشعر في صلته بالحياة (ص ٢١٢) ببدلولها

الاكثر شمولاً من الواقع اليومي ، كما يرى انسانية الادب (ص ٢٢٠) حين يخاطب الفنان الجوهر الثابت في الانسان مهما ارتدى ثياباً مختلفة الالوان والاجناس والاديان والطبقات والمصور ، ويرى الادب العظيم (ص ٢٢٦) فيها يمكن ان يصلح لهذا العصر وتلك البيئة ، وكل المصور والايغال « هو ذلك الذي ينظر — بلحدي عينيه — الى الوطن الصغير ، مثلاً في بيننغزمنه ، ويعينه الاخرى الى الوطن الاكبر مثلاً في الانسانية الى نهاية الدهر » غير ان هذا الادب العظيم في معاصره وخلوده لن تكتبه سوى الصفوة المتأخرة من القلة النادرة التي عرفها تاريخ العبقري الانسانية .

تلك هي الصورة الشاملة لمفهوم علاقة الادب بالحياة عند تونغينس الحكيم ، مروراً بقضية الفن والحرية ، وقضية الخلود في الفن ، وقضية العبقري الفردية في الخلق الادبي (١) . وهي في احسن الاحوال ، ظلال باهتة لما ستؤول اليه هذه الصورة في كتاباته التالية للثورة عام ١٩٥٢ الى عام ١٩٥٩ حين صدر كتابه الهام « ادب الحياة » . فلا شك ان مفاهيم الاتجاهات البرجوازية في النقد الادبي ، هي التي سادت خطوطها على صورة الادب والفن عند تونغينس الحكيم . . بحيث جاء معنى الالتزام والحرية والمعاصرة والخلود والعبقري خلاصة نقيّة لتعاليم تلك المدارس التوغميقية التي خلقتها البرجوازية الغربية في الرداء الوجودي تارة ، والتهاب الباراجماتية تارة اخرى ، والارضية الاخلاقية تارة ثالثة . فهذه كلها مدارس الجلول الوسطية التي تضمد جراح الادب البرجوازي في معركة الوجود . هي تقول على سبيل المثال ان الادب في سبيل الحياة لا من اجل المجتمع ، لان الحياة اكثر شمولاً من المجتمع . هذه الكلية البراقة — الشمول — لا تعني سوى تجاوز مفهوم المجتمع وتضليلها باسم المطلقات المثالية في حياة الانسان ، كالعطش الميتافيزيقي الى معرفة سر الكون ولغز الوجود وما اليها من هموم بعيدة عن الواقع البشري الملموس . كذلك تؤدي هذه الجلول الوسطية الى رفض فكرة « الفن للفن » تحت ستار الفن للحياة ، لتقول بعدئذ بأنه لا بد من الالتزام . ثم تلف هذا الالتزام في غطاء لامع يدمى الحرية مع المسؤولية او اخضاع الحقيقة للمنفعة او حتمية الفضيلة ، او غيرها من المسميات التي ينبغي الكشف عن مصدرها الفلسفي واصلها الاجتماعي ، قبل ان تصل في اسلوبها الضبابي الضلال الى عالم الادب . فيقال ان هذه المدارس كلها ملتزمة ، ولكلها

— نقط ! — لا تقصوي تحت اتجاه معين من اتجاهات الأدب الملتزم .. وهي في حقيقة الأمر ليست إلا تعبيدات ملتوية عن المثلث الخطير الذي واجهته الحضارة الغربية بعد الحرب العالمية الثانية ، وظهور الاشتراكية كظلم عالمي قادر على أن يكون بديلا في شتى مجالات المعرفة — ومنها الأدب والفن — عن الجانب النظري المنهزم في الحضارة الأوروبية .

وقد كنا نحن في مصر نعمائنا ويلات « الفوضى » الضاربة في كافة أنحاء حياتنا الروحية من جراء لزمنا المركبة مع الغرب والتراث معا . لهذا وقع اختيار الحكيم على جوهر هذه المدارس صاحبة الطول الوسطية لما توسمه فيها من « لقاء » أو مطابقة بين أفكاره « التعاقدية » كما أسماها ، وبين ما تقول به تلك الاتجاهات « التوفيقية » . وبالرغم من أن هذا اللقاء في جوهره كان لقاء طبيعيا بين أدباء البرجوازية في جميع أنحاء العالم ، إلا أن توفيق الحكيم لمي موازاة التطور الثوري لاجتماعنا ، كان ينسلخ رويدا عن أودية الفلسفات البرجوازية ، لا يقصد الوصول إلى المفهوم الاشتراكي للأدب ، بل بقصد الاكتشاف العميق لفلسفة « مصرية » تستند روحها وحياتها من تراثنا القديم .

أقبلت الثورة عام ١٩٥٢ مهدت مصر مرحلة جديدة من مراحل النضال الثوري لتغيير المجتمع وتغييره تغييرا جذريا لم تتحول تراكيباته الكمية إلى تغيير الكيفي إلا بعد ذلك التاريخ بعشر سنوات . وقد كانت الثورة امتدادا أصيلا لمحاولات الشعب المصري الدائمة لتغيير حياة العبودية التي يحياها إلى حياة حرة . ولا شك أن الفكر المصري الحديث قد عكس هذه المحاولات المستمرة فيما أنشأه الأدب والنقد من تجارب في الخلق والتكوين . وكان توفيق الحكيم في أعماله الفنية الأولى « عودة الروح » — « عصفور من الشرق » — « يوميات نائب » واحداً من كتاب الثورة الوطنية الديمقراطية ، بالرغم من أنه في أعماله النظرية لم يكن يعبر عن أعلى نرى الغلق الفكري الحاد ، بين الأسر في قيود البرجوازية الأدبية ، والانعقاد من هذه القيود . وعلى النقيض من ذلك ، جاءت أعماله الفنية الموازية للثورة ، شديدة الاضطراب والاهتزاز ، بينها كانت كتاباته النظرية أكثر اتساقا مع أحلام شعبنا في أدب تابع منه ويمسب فيه . لقد كان هذا التناقض والتوازن في آن بين مرحلتين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ من ناحية ، وبين الفكر والفن من ناحية أخرى ، هو السر في أن توفيق الحكيم كان جسرا قويا متينا بين أزدهارين عظميين في الحقل الأدبي كما ذهب الدكتور لويس عوض في مقاله من الثورة والثقافة (الأهرام ١٩٦٥/٧/٢٢) .

وكتاب « أدب الحياة » الذي أصدره الحكيم عام ١٩٥٩ هو الشاطيء .

الآخر من الجسر الذي تلتقي فيه بفنان الحياة على نحو أكثر تحديدا وتبلورا ووضوحا . فمنذ البداية يقف الحكيم بصلابة وثقة واعتداد الى جانب الادب الواقعي الجديد الذي رافق تعظم الحركة الوطنية واشتدادها في أوائل الخمسينات ، ويحذر شباب الجيل الادبي الجديد من السقوط في وهاد العادي والملل من واقع الحياة اليومية الذي يترأى للمعين السطحية الساذجة فلا ترى بعمورها سوى القشور . . كرد فعل على « ادب الكتب » من المطبوعات المحفوظة في ذاكرة المقلدين لا يعوزها سوى الاجترار والمحكاة .

كان الحكيم بهذا الفهم الجديد يقف الى جانب التحول الاجتماعي الجديد . ولكنه حين يتساءل عن تفاصيل معنى « ادب الحياة » او « ادب الشعب » او « ادب المجتمع » فإنه لا يضع القضية من زاوية التحول الاجتماعي ، بقدر ما يراها من زاوية المنطق الشكلي : هل ادب الشعب هو ما ينتجه أبناء الشعب بأنفسهم ، او ما يتلقاه هؤلاء من غيرهم ممن يجيدون كتابة الادب المتعاطف مع قضايا الشعب ؟ هل ادب الحياة هو ما يباشر التسجيل والتفسير لكل ما يجري في حياتنا اليومية من دقائق صغيرة لم أنه قادر على بلورة القضايا الانسانية في مركبات فكرية مجردة ؟ الى غير ذلك من التساؤلات التي تقيم اكثر من هبة وصل بين فكرة « القيم الادبية الرفيعة » التي نادى بها فريسا سبق كمعيار للادب العظيم الخالد ، وفكرة الشعر الادبي الذي فوجيء بضرورة رفعه في مراحل الانتقال الاجتماعي ، تلخيصا لوجهة النظر الفكرية في الادب والحياة ابان تلك المرحلة . فالتقييم الادبية الرفيعة ليست — على وجه اليقين — هي القيم الشكلية البحتة الخاصة بادوات التعبير اللغوي في أحد الفنون الانبئية ، وانما تكتسب هذه القيم الشكلية قيمتها الادبية الرفيعة حين يكتسب هيكلها العظمي بلحم التجربة الانسانية التي عاها الفنان ، وفهم الفكرة الحية التي يتوهج بها عقله الخالق . ولا اعتقد انه من المطلوب أن ننفي عن التجربة في الادب ، او الفكرة العقلية عند الاديب ، تلك الشوائب التي يلصقها السطحيون من النقاد بالجوهر المبيق لمعنى التجربة الذي يعتمد عن أن يكون احدى الحوادث اليومية او الملابس الشخصية ، وما يلصقونه أيضا بمعنى الفكر في الادب الذي يعتمد عن أن يكون مجرد منبر اخلاقي يقف عليه الكاتب مرتعيا فيلب الكهنوت . كلا . . ان المحور الفكري والتجربة الانسانية ابعد فورا من تلك المفاهيم المبذلة ، لانها لائق ارتباطا بالقيم الادبية الرفيعة من الهياكل الشكلية لهذه القيم .

لما الشعر الادبي الذي يلخص وجهة النظر الفكرية للادب والحياة في

مرحلة معينة ، غلقه يتطور بتطور تلك المرحلة ، ويتجسد في تيارات فكرية تنبأين مواقفها من الحركة الاجتماعية . ولعله سلاحه موسى هو أول من قال بالادب المرتبط حين بدأ سلسلة كتاباته السابقة على ثورة ١٩١٩ والتالية لها حول ضرورة ارتباط الادب والفنون بأهداف الشعب الثورية . وان الاديب «مرتبط» سواء أراد أو لم يرد بأهداف إحدى الطبقات الاجتماعية سواء كانت هذه الطبقة ثورية في موقفها من حركة المجتمع ككل ، أو كانت من قوى الثورة المضادة . ولعله أثور العدائي هو أول من استخدم عبارة الادب الملتزم عند قيام ثورة ١٩٥٢ أثناء عرضه لمفهوم سارتر في الالتزام . وقد كان الالتزام الوجودي هو أول التيارات البرجوازية القادمة من أوروبا للتوفيق بين حرية الاديب ومسؤوليته . ولعله لويس عويس ومدرسة « مجلة الغد » هما أول من رفع شعار الادب في سبيل الحياة ، إلا ان أسرة «الغد» كانت تقتصر الشعار على المعنى الاجتماعي المباشر ، بينما لويس عويس كان يتمسك بالمعنى الأوربي الذي يرى الحياة أكثر شمولاً من المجتمع ، وهو التيار البرجوازي الثاني الواعد من الغرب للتوفيق بين الحرية والالتزام . وقد كان لويس عويس بالرغم من ذلك من رواد الدعوة الاشتراكية في الادب ، وبعبارة أدق كان الامتداد الأكثر تخصصاً من سلامة موسى في مقدمة « فن الشعر » لهوراس ومقدمة «بروميثيوس طليقا» لشيلي ، ومقدمة «في الادب الانجليزي» الحديث « وكلها صدرت عام ١٩٤٧ . بينما نرى سلامة موسى يهجر شعار الادب المرتبط ويدعو صراحة الى شعار الادب للشعب ، وهي مجموعة المقالات التي كتبها في الاعوام الثلاثة ٥٣ و ٥٤ و ١٩٥٥ ثم صدرت في كتاب عام ١٩٥٦ . وكثفت الحركة الاجتماعية حينذاك قد بلغت مرحلة خطيرة من الاستقطاب الفكري الذي أعلن عن نفسه في المعركة التي دارت رحاها بين العقاد وطلحة حسين من جانب ، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عويس وسلامة موسى من جانب آخر . وكان موقف توفيق الحكيم بلا مواربة هو تدعيم الاتجاه الواقعي الجنيد ، بشرط ألا يتورط هذا الاتجاه في ردود الفعل التي تنجم بالتفخيم والمبالغة فتبتذل نفسها في القشور السطحية لواقع حياتنا اليومية ، وتهجر الزاد الثقافي المكتسب من التراث الانساني الخصب . ومن ناحية أخرى ، أخذ الحكيم على الحركة الجديدة أنها طبقت بعض القانينس الجاهزة في الادب الاشتراكية الأخرى دون تمحيص لتجربة أدبنا المحلي فانزلت من حيث لا تدري الى نفس الخطأ الذي اقترعه نقادنا الماثرون بالغرب . فهاذا « لو أنهم قالوا بكل بساطة نحن في حاجة الى فتح النافذة الشرقية كما فتحت النافذة الغربية ، وقلعوا بالفعل ينظون نقلاً أميناً ويترجمون

ترجمة دقيقة ميسون الادب والنقد من البلاد الشرقية » (ص ١٦٣ ط. أولى) .
ويخاطب الحكيم ضمير الطليعة الثورية في النقد الواقعي الجديد قائلا :
« يجب ان ندرس مجتمعنا دراسة جدية ، وان ندرس ادبنا دراسة دقيقة موضوعية ، تحيط بمراحل تطوره المتصلة بتطور المجتمع ، وان يكون ادبنا الجديد والمتجدد نتيجة طبيعية للنظر الفكري والاجتماعي ، وان يكون رائدنا في كل ذلك الصدق والصراحة وسعة الافق وحسن التطبيق » (ص ١٦٥) . ثم ينادي الحكيم بان الاديب الحي الجديد يجب ان يستمد حياته من الاوراق الخضراء لا من الاوراق الصفراء « ان الادب الجديد في مستقبل ايامنا سيكون كما انصوره نائما من صميم التجربة الحية لمعامل في مصنعه او جندي قسي معركته او ملاح في حقله » (ص ١٩) . ويرفق بين اولئك الذين يتخذون من الموضوعات الشعبية هيكلا عظيميا لادبهم ، ثم يكسونه بلحم ودم يعادي لهم جوهره قضايا الشعب . ولا يستبعد ان الجمهور الغاري قد تستهويه الاعمال الادبية السهلة في البداية ، ولكنه ما يلبث مع الثقافة الحية المتطورة ان ينمو وينضج ويزداد عمقا ورفضا للاعمال السطحية واقبالا على الادب العظيم .
(ص ٢٣ - ٢٩)

ليس الادب للشعب اذن ، تخطيطا رياضيا او ارسطيا ، نضع بواسطته كلا من الادب والشعب في خاتمة من او مع او ضد او في ، وانما المقصود هو الادب النابع من التيار الفكري الاكثر تقدما ، غدورة الادب والشعب دورة جدلية تتم على ثلاث مستويات : البناء العلوي للمجتمع ، الطبقة الطبقية للادب ، التراث التقدمي للفن . فلا شك ان ما تدعوه الماركسية بالبناء الموقتي ، اي مجموعة القيم الفكرية والفنية والاخلاقية والسياسية التي تعكس بصورة معتدلة التكوين الاقتصادي للمجتمع ، لا شك ان هذا البناء يشكل عنصرا جوهريا في ترسيخ مفهوم الادب التقدمي . فحين تصبح فئة خطوط تشدد الفنان الى ارض محددة الاسوار الاجتماعية ، فان العمل الفني حينذاك لا يصبح كائننا ميتافيزيقيا معلقا في الهواء ، بل يصبح قيمة موضوعية يمكن تلمس قوانينها الخاصة وابداؤها الذاتية . كذلك فان الطبيعة الطبقية للادب تحدد الاتجاه الفكري للسائد على اعمال فنية بعينها ، ومصدرها الاجتماعي ، بحيث ان الكشف عن التفاعلات الدينامية داخل العمل الفني ، يمس كشافا في نفس الوقت عن طبيعة العلاقة بين الفنان والمجتمع ، فلا يستطيع الزعم بانسه يتجاوز هموم المجتمع ويتخطاها من اجل « الفكر الاربع » او « القيم العالمية » تلك الشعارات اللامعة التي سرعان ما تتهلوى تحت الجهر العلمي الحقيقي .

أما التراث التقدمي للفن فهو الجذر الواقعي للتقاليد الأدبية التي ترسخ في وجدان الفنان الملتزم بقضايا الفئات الاجتماعية الأكثر تقدما في عصره . فليس الأدب التقدمي بدما في العصر الحديث ، وإنما هو مرتبط أوثق الارتباط بمحاولات السابقيين وتجاربهم ، الواعية وغير الواعية ، في تجسيد أكثر القيم تقدما ودعما لجمعيةهم إلى الأمام .

بهذه العناصر الثلاثة ، نستطيع أن نتخلص مع توفيق الحكيم من السؤال : لمن يكتب الأدب ؟ لأن الفنان — تقدما كان أو رجعا — سوف يكتب ويؤثر ويتأثر دون أن يسأل هذا السؤال . وهكذا تحل أيضا مشكلة التناقض المفتعل بين الشكل والمضمون ، فيؤكد الحكيم أن من صنع عملا متقنا متمعا رائعاً ، ولكنه غاقد المعنى الإنساني والفكرة الدافعة للإنسان والمجتمع فقد صنع أدبا وفنا « ولكنه أدب وفن من طراز بارع الصنعة ، زهيد القيمة ، كالأزجاج البفس البراق لا الجواهر النفيسة الثابتة » (ص ٣٢) . أي أن القيمة الأدبية الرفيعة لم تعد هي الشكل الخارجي كالوعاء الثمين ، وإنما أضحت بها تحققة هذه القيمة في مجرى الحياة الإنسانية من تغيرات . تلك هي النتيجة الأولى في تحول الحكيم . أما قضية الالتزام فقد ظل إيمانه بحرية الفنان قويا لا يتزعزع ، على أن ينتج « خدمة للإنسان والمجتمع بالطريقة التي يراها » (ص ٣٣) . أي أن المضمون الاجتماعي هو القيمة الموضوعية التي يمكن أن يلتزم بها الفنان ، أما صياغة هذا المضمون فمن حق الفنان وحده أن يمتحها كل سمات عبقريته الفردية . وطك هي النتيجة الثانية لتحول الحكيم .

ولا ينبغي لنا أن نفهم هذا التحول فهما يتسم برد الفعل . فاهتمام توفيق الحكيم بقضايا الشعب والاشتراكية ليست تحولا مفاجئا ، بل هو امتداد أكثر تطورا وازدهارا — في الأطار النظري — لصاحب « عودة الروح » و « يوميات نائب » ، وفي الإنتاج المسرحي يبدو هذا التحول أكثر وضوحا في الفرق بين « شمس النهار » و « الطعام لكل غم » وبين « الأيدي الناعمة » و « الصفقة » بالرغم من الفترة الزمنية القصيرة التي تباعد بينهما . أن تحول الحكيم ليس تحولا مفاجئا من ناحية ، كما أنه ليس تحولا مطرغا من الناحية الأخرى . فلا ريب أنه قد تطور مع القلة القليلة التي تطورت من كتاب الثورة الوطنية الديمقراطية في موازاة الحركة الاجتماعية المتعاطفة في بلادنا ، ولكنه يختار موقعة الذي يتلامح مع تكوينه الجوهري ، داخل الدائرة الثورية ، إلى يمين المركز الثوري لا في قلبه ولا على يساره . فهو ما يزال « الثوري المحافظ » خاصة إذا كانت المرحلة الثورية الجديدة ، هي الاشتراكية .

ومن أمثلة هذا التحول الجديد يقول الحكيم أنه يكتب الأدب لأن يكتب

تصة أو مسرحية كما يكتبها كل الناس في أي لغة أو دولة ، ويضمنها التصوير الإبهني الصادق الحقيقي لاحتساس شعبه وتفكير بلده ليكون قد أدى واجبه على نحو ما (ص ٥٣) . ومن أعماق هذا التحول أيضا يقدم الحكيم ما يمكن تسميته « بكشف الحساب » لنقده الذاتي ، لفراه يؤكد أنه ما من شك في أننا يجب أن نحمل رسالة التقدم والحرية والنضال في سبيل شعوبنا العربية على نطاق أوسع « بوسائل أفضل وبفن أروع » وقد يكون مذكرنا حتى اليوم هو اهتمامنا بتجويد الاداة الفنية ، وادخال القوالب الادبية وحل المشكلات اللغوية ، فاذا انتهينا من هذه المرحلة ، فإن يكون أملهنا الا « الدخول في الصميم » (ص ١٣٤) ومعنى ذلك أن ما كان يشوب دعوة الحكيم الى الاهتمام بالجانب الفني اهتماما مبالغيا فيه كان مجرد رد فعل ، لا على المهتمين — الجانب الاجتماعي ، وإنما على المهتمين بالتحنيط اللغوي . وقد تكون مرحلة التجديد هذه قد أنهكت قوى من قبلوا بها أو ساهموا فيها — يقول الحكيم — فمن الخير أن ينهض جيل آخر بالمعبء الجديد ليختار المرحلة التي تستطيع أنبنا الحديث معنى إنسانيا بارزا في نظر العالم « لذلك أرجو أن نفرغ سريعا من الاستغفال بالمشكلات ، وأن نتجه بكل اهتمامنا الى المعاني الكبرى التي تشغل الاداب العالمية في عصرنا الحاضر » .

هكذا يظل توميق الحكيم في برجه المعالي فنانا للحياة . بل انه في غمرة ثورته الى جانب الادب الجديد ، يحاول أن يجعل من ثورة المعقل في البرج المعالي قانونا عاما ، فيقدمو جميع الكتاب الى الامتصاص به . وهو يجار بالصراخ بأن استغلال الحضارة هو مصدر السيطرة والعنوان ، وأن رجال الفكر وحدهم هم القادرون على حماية الحضارة من « حافة الهاوية » التي يحاول الاستعمار أن يقذف البشرية اليها . ومن التكوين الاقتصادي للحضارة ، الى فكرها الفلسفي ، يستخلص الحكيم محاور الادب الانتهزامي في الغرب . على أننا يجب أن نفرق في أدبنا التقدمي بين سياسة الادب وأدب السياسة ، أي بين الكاتب الذي يشتغل بوقا لحزب من الاحزاب ، والكاتب الذي يصدر عن نفسه في خدمة القضية التي نذر لها آتبه وفكره وقته . لهذا السبب كان الحكيم منسجم الفكر والسلوك عندما فتكت الجامعة بأحد أقطار شمال افريقيا الشقيقة وهبت مصر ترسل المعونة الواجبة الى شقيقها المكتوبة ، وإذا بغرنا صد الطريق بفراهمها القويتين ، وتحول دون وصول المدد الى الشعب المكبل الجائع ، ولم يجد الحكيم منفذ بدا من أن يعيد الى فرنسا وسابا كانت قد منحت له بمناسبة ترجمة بعض كتبه الى الفرنسية . وقد أرسل الى السفير الفرنسي مع الوسام احتجاجا قال فيه « ما معنى الادب

اذن في رأي مرنسا اذا لم يكن للحرية والانسانية عندها من معنى ؟ ما اظن ادبيا حرا يقبل من مرنسا تقديرا قبل أن يظهر أنها نقدر حقا الحرية والانسانية» وكلمه من اثر ذلك أن الحكومة الفرنسية رفضت اعطاءه التصريح بالنفوذ الى الاراضي الفرنسية الا بعد تهديد من الحكومة المصرية بتطبيق مبدأ المعاملة بالمثل .

وهكذا نصل مع توميق الحكيم الى شاطئ العمل الإيجابي بالرغم من ارتفاع البرج العاجي . ذلك أن المعتزل في هذا البرج لم يكف يوما عن الثورة، والتفاعل الحي العميق مع انعكاساتها على الفكر والنن . وإقام الحكيم الدليل الأكبر على أصالة ثورته في أنه لم يتصور الشكل الفني قط مجرد وعاء يحمل اليوم صنفا وفي الغد صنفا آخر ، بل كان التفاعل بين الشكل والمضمون في أعماله خير برهان على مدى المعاناة التي يعيشها في كل تحول جديد . الا أن ثورة المعتزل في البرج العاجي ، لم تجعل من فنان الحياة نمطا مكرورا في حياتها الأدبية ، بل كتبت له خصائص فكرية تعد من سماته الجوهرية التي يلزم لنا أن نكشف عنها الستار .

الفصل الثالث راهب الفكر

يمكنك أن تتصور رجلا نحيلاً فوق رأسه بيري لا يفارقه ، وفي إحدى يديه عصا لا يتركها ، وفي عينيه نظرة ذاهلة على الدوام . تلك هي الصورة الخارجية لتوميق الحكيم كما التقطها له الصحافة المصرية منذ زمن بعيد ، تحت عناوين مختلفة ، كان تصفه بعدو المرأة ، أو بحر النسيان ، أو البخيل الأبدي .

وكان الحكيم من الذكاء بحيث أنه لم ينف عن نفسه أية « تهمة » من هذه الاتهامات التي يجسدونها في صورته الشائعة بين الناس . بل هو أحياناً يتمادى في عملية التجاهل هذه للدرجة التي معها تنقل المبالغة إلى الطرفة النقيض فهو يسطو على إحدى هذه التسميات التي يفرقه بها بعض الظراء من السطحيين أو السذج ، فيدعو لحد كتبه « من البرج العاجي » ويسمي نفسه براهب الفكر الذي تزوج الفن زواجا كاثوليكيا — كما تزوج الكنيسة المسيح — ومن ثم فهو العدو الطبيعي للمرأة .

وتضاعفت مبالغة الحكيم وظرف صدقائه من الكتاب في أن يظل الرجل أسيراً لتلك الصورة الغريبة في أذهان لجيل عديدة من القراء . وساعد على تثبيت هذه الصورة ما أشاعه البعض عن « الفنان » في الغرب من أنه يسلك كل تصرف غير مألوف ، فيطيل لحيته ويقلب نهاره ليلا بين الحائفت ، ويجيد التصعلك والبطالة والتشرد . باختصار هو إنسان شاذ أقرب إلى أن يكون مجنوناً .

ولم يحاول توميق الحكيم للمرة الثانية أن ينفي عن نفسه صفة الجنون ، فانطوى بين جدران الوظيفة حيناً ، وجدران الصحيفة حيناً آخر ، وكواليس المسرح تارة ، وفي غرفة نقية بالمنزل تارة أخرى . وهو في هذه الامسوار

جميعها ، يعيش وحيدا بلا رفيق ولا أنيس أو صديق يأنس اليه سوى الكتاب أو تلك الاشباح من الافكار المجردة التي تزوره بين الحين والحين في مخيلة العذاب ، الى ان ينجح في القبض عليها ، ومن ثم تتجسد صفحات من تجربة الالم في معاناة الخلق .

وقد تسببت ظاهرة الانطواء هذه في حياة توفيق الحكيم ، في تضخيم ظاهرة الشنوذ التي لحاطه بها البعض . غير ان هذا لا يلغي حقيقة موضوعية في تفكير الحكيم وفنه ، هي ان تجربته مع الحياة هي تجربة الذهن . . اي ان برجه العلوي لم يقتصر في الابتعاد به عن الاحزاب السياسية فحسب ، بل عن الحياة الاجتماعية في مفهومها المريض ايضا . ولعل التجربة الذهنية وحدها هي منشأ ميله الى الفن المركز ، شعرا كان او مسرحا ، ومنشأ ميله الى التفكير الرياضي سواء في الفلسفة او المعمار او الموسيقى . ولعل تجربة الذهن اخيرا هي منشأ ميله الى « التعميم » في الحكم على طبائع الاشياء او حركة تفاصيلها . وتجربة الذهن في المسرح تخلف حوارا ممتازا لان جوهرها الجدل . ولكن ما ندر ان تخلف شخصيات حية . وفي مجال الفن غالبا ما تهمل كتنها الى جانب المعتل دون العواطف الدافقة والشعور المناسب .

تجربة الذهن هي النتاج الطبيعي للبرج العلوي الذي احتسى راهب الفكر بين أسواره الفنية العالية . فهما كانت الصور الكاريكاتورية التي يرسمونها للحكيم رجلا ذاهلا يرتدي البهريه ويمسك العصا ولا يصادق احدا ، على جانب كبير من المبالغة ، فانها بلا جدال تتضمن جانبيا من الصواب مرجعه ما ادعوه بتجربة الذهن التي عاشها الحكيم ، بكل ابعادها الفكرية والفنية . فالبرج العلوي حقيقة أساسية في حياة توفيق الحكيم ، لانها بمثابة المظهر الخارجي لتجربة الذهن . أما رهينة الفكر فهي العمود الفقري لتجربة الذهن التي يعاينها الفنان بالتجرد الكامل من كافة المخزيات الطارئة والنزوات العابرة والملاذ السهلة البائسة .

لا بد لنا اذن من التعرف على الطريقة التي استطاع بها فنان الحياة عبر رحلة العمر ان يكون راهبا للفكر . اذا كان البرج العلوي هو مفتاح السر ، فلا بد لنا من التعرف على طريقة البناء التي تمكن بها توفيق الحكيم من ان يثيد أسوار الفن العالية .

وربما كان الفصل الاول يرجع الى توفيق الحكيم نفسه في عثوري على مفتاح السر خلال كتاباته النظرية من منتصف الاربعينات الى منتصف الخمسينات . فقد اهدتني هذه الكتابات الى « رؤيا » توفيق الحكيم من أعلى القمة في برجه العلوي ، هذه الرؤية التي تشتمل على ثلاثة اشعة رئيسية هي:

الفكرة المصرية ، وفكرة الحرية ، وفكرة الفن .
وقبل أن ندرس هذه المعالم الكبرى في حياة الحكيم ، مفكرا وفنانا ،
علينا أن نلقي نظرة سريعة على أرض الفكر المصري الحديث التي أثبتت لنا
هذا الرجل ، وأثرت في أمله النظرية والفنية ما يعد مدخلا رائعا إلى الأدب
المصري الحديث .



منذ أواخر القرن التاسع عشر ، كانت مصر تعاني ويلات الصراع
المزدوج ، مع الاستعمار الغربي من ناحية ، والتخلف الحضاري من ناحية
أخرى . وقد تجلى هذا الصراع في حركة الشارع المصري المتأصل من أجل
الاستقلال والتقدم . أما انعكسات هذا الصراع على الآداب والفنون فتعد
انخذت أسلوبا مباشرا في بعض الأحيان ، وغير مباشر في أحيان أخرى .
فالأسلوب المباشر ، اتضحت معالمه في تلك المساجلات الصاخبة حول تحرير
المرأة بين قاسم أمين وأعداء التطور . وحول الديمقراطية بين لطفي السيد
وأعداء الحرية . وحول الفكر الديني المستقر بين الإمام محمد عبده وأعداء
الثور . واتضحت هذه المعالم في الأسلوب غير المباشر كدعوة شبلي شميل
إلى فهم معنى التطور ، ودعوة فرح أنطون إلى فهم الأدب الحديث ، ودعوة
يعقوب صروف إلى فهم المنهج العلمي . ومن نفس الطراز من الدعاة ، كان
الدكتور هيكل يكتب أول قصة مصرية « زينب » باسم مستعار « مصري
فلاح » ، وكان الدكتور طه حسين يحرر العقول من ريقه القيم السائدة في
النقد الأدبي ، يرافقه على نفس الشاطئ ، شكري والمقاد والمزني .
غير أن الصراع لم يبق طويلا في تلك الدائرة المتسعة ، فتلور الاختيار
الحضاري أمامنا على المستوى السيفسي ، بين الإمبراطورية العثمانية ،
والاحتلال الإنجليزي . . فالتبقت للثو أفلى أماني الشعب المصري القومية على
اللسان الهلالي « مصر للمصريين » . وسرمان ما التأم الاستقطاب في شمل
واضح ، ولم تعد القضية مفتلة بين تحرير المرأة والمنهج العلمي والآداب
الحديث من ناحية ، والحجاب والنبييل والمغالبات من الناحية الأخرى ، بل
أصبحت القضية هي « مصر » المناضلة ضد الهيمنة العثمانية والاستعمار
البريطاني معا .

ولم تكن كلمة « مصر » غريبة على الألسنة والأفلام ، ولكنها بالفعل
كانت غائبة عن الوعي والإدراك . كانت الذات المصرية مشامسا بين التثراك
والانجليز وقرود طويلة من الذل والانسحاق الذي جعل شخصية المعنوية
موضع أرقاب حتى من أبنائها . لذلك كتبت « مصر للمصريين » في تحديدها

السياسي ، مخطلا مبدئيا الى مصر الذات الحضارية الواعية بنفسها . فأكبر ادبائنا على « التاريخ » أول الامر ، يدرسون لحدوث هذا البلد على مسر السنين ، ثم التفتوا الى « الحضارة » العريقة التي اثمرتها اجيال المعالفة من اجدادنا ، ثم تنبهوا الى « الفكر » الذي تنطوي عليه هذه الارض في جوف احياها لا بين اكمل موتها محسب . هنا تولى الفن قيادة التيار « المصري » الغالب على الوجدان الوطني آنذاك ، ملخصا فكرة « البعث » في نهضة حضارية شاملة . ولهذا كانت الفكرة المصرية في تاريخنا الحديث — على كانه المستويات — بمثابة الميلاد الحقيقي لعصر نهضتنا الحديثة . ولا شك انه كان على حافتي الطريق ، من ينادي بالدولة العثمانية ، ومن يهتف للحضارة الغربية ، ولكنهما معا كانا يلتقيان في العداء لمصر وطنا وحضارة . كانا يلتقيان في الرغبة الحارة في تذيب الشخصية المصرية نوبانا نهائيا ، اما تحت السيطرة العثمانية باسم الدين والتراث ، واما تحت السيطرة الاستعمارية باسم الحضارة والتقدم . كلنا معا يشكلان التيار البيهني في بناء عصر النهضة . ولعل الشخصيات التي شاركت في دعم هذا التيار هي بعينها الشخصيات الواودة من أوروبا ، وقد مر بعضها مذبورا يهول الى تمغم الماضي السليمي ، وعاد البعض الاخر يجر لذيال الاسف على الفردوس الاوربي المفقود . وبالرغم من هذه المسافة الطويلة بينهما ، التقيا في العداء الصريح لتيار محر الثورة ، الذي اندفع من هزائم القرن الماضي وانتصاراته ، يستوضح التفاعيل الحضارية في تاريخنا ، لعلها تهيئ .

وقد كانت الدوة المصرية في المجال السياسي والاقتصادي واضحة ، انها تطلب الحرية والاستقلال . لها في المجال الفكري والفني ، فقد كانت الفكرة اكثر شبلابية مما يتصور اصحابها ، وفي بعض الاحيان كانت اكثر خطورة . كانت اكثر شبلابية حين تساطوا : ما هو الفكر المصري ؟ كيف ينبيه ؟ ما هو ترائه ؟ وكانت اكثر خطورة حين اتصل الجواب على هذه الاسئلة بالكثير من المقدسات في حياة المصريين .

وكان التيار البيهني على وهي تام بالمشكلات القائمة في وجه الفكرة المصرية لماذا رفض اصحابه الاساليب الديموقراطية في المحلجة ، واذا هزمت اساليبهم المعنوية المباشرة ، فلا بأس مندهم من النفاذ الى « داخل الدائرة » المصرية باسماء مستعمارة واثواب منتحلة لا يقصودون بها سوى التخريسب الداخلي . فكم حاول الاستعمار ان « يشجع » الفكرة المصرية ببذر الافكار اللامعة من حيث المظهر ، ولكنها تستهدف القضاء على هذه الفكرة من حيث الجوهر . بل ان الكثيرين من عملاء الاستعمار في مجال الفكر ارتدوا ثياب

الفكرة المصرية وتكلموا باسمها ، فاسأؤا إليها بلبغ الاساءات . وتلك هي غاية الاستعمار من التفضيل زما باسم الفكرة المصرية . كذلك راحت الرجعية ترتدي ممسوح الدين والتراث لتفاضل في لكتر المراكز حساسية . وما أن فشلت حتى حاولت أن تغزو هي الاخرى مواقع الفكرة المصرية من الداخل . ومرة اخرى يلتقي السفليون بالاستعماريين في تحالف غريب للقضاء على مصر الثورة . وقد نجح التيار اليهيني بجناحيه في ترك بصماته على نشاط الكثيرين من ابناء الفكرة المصرية ، فتحولت الى اشياع عديدة من أقصى اليمين الى أقصى اليسار .

غير أن المرحلة الاولى من البحث عن الذات المصرية ، اتسمت بالجهود الشاقة المفسنة في سبيل خلق فكر مصري وادب مصري وفن مصري . في مجل التاريخ كان سليم حسن وعبد القادر حمزة وغيرهما أدوات ملذنبه للبحث عن الحلقات المفقودة من تاريخنا الطويل . وفي مجال الحضارة كان طه حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكل يبحثون عن الاصول الفلئمة للفكر المعاصر لهم . كان الفكر والادب في تلك الفترة كمالا داميا من لجل اكتشاف الذات . ولقد تعفرت أدوات البعض حين كانت تصطدم بالمقدمات ، تارة في صورة اللغة ، وتارة في صورة الدين ، ولكنها في النهاية كانت تغوص الى أعماق تكويننا الحضاري فتقل مواضع الاصطدام ، الى أن تبلورت الفكرة المصرية في عشرينات وثلاثينات هذا القرن . وليس غريبا أن يتم تبلورها مع نيران أولى حلقات الثورة القومية عام ١٩١٩ وينتظم هذا التبلور بقية حلقات الثورة الى عام ١٩٥٢ حيث كان المضمون الاجتماعي للثورة يفرض شكلا تاريخيا جديدا هو مصر العربية الحديثة .

تبلورت الفكرة المصرية مع نشأة البرجوازية المصرية ونضجها في مرحلة الصراع المرير مع الاستعمار الغربي ، وازدادت التيارات بداخلها تشعبا وانشققا . فكاد ينفرد سلامة موسى في كتاباته انذاك بضرورة المضمون الاجتماعي لمر الثورة ممثلا في الاشتراكية . واسمى مع زملائه « المجمع المصري للثقافة العلمية » وجمعية « المصري للمصري » ومجلة « المصري » وكتب « مصر أصل الحضارة » يهتدي بالجوانب الايجابية في الحضارة العربية ، وكان في هذه الكتابات جميعها يمثل جانبيا من اليسار داخل الفكر المصري . وانشق البعض الاخر يهتدون بالجوانب السلبية في دعوة السفليين الى امبراطورية عربية . وهي امتداد لفكرة الامبراطورية العثمانية ، ودليل على تسرب تيارها الفكري الى دائرة الفكرة المصرية ، كما يهتدون باكثـر الجوانب السلبية في الحضارة العربية المتهتلة حينذاك في النازيين والفاشست

وأخار طه حسين وهيكل والمعتدل موقفا وسطا لا يجذب المضمون الاجتماعي لمصر الثورة المتمثل في الاشتراكية ، مع الاكتفاء بالحرية والاستقلال . ومن ناحية أخرى يحاربون بلا هوادة التيار البييني المتمثل في مصر الفتاة .

شما توفيق الحكيم وترمرع في هذا المناخ المضطرب بين اليمين واليسار والوسط ، وكواحد من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، لم يتردد في الانضمام تحت لواء الفكرة المصرية . ولكن تكوينه الخاص الذي قبل السياسة ورفض العمل السياسي أو قبل الثورة واعتزل في البرج العاجي ، أبى إلا أن يتجاوز اليمين واليسار والوسط ليحاول أن يصنع للفكرة المصرية شيئا جديدا .

كانت الفكرة المصرية — بشكل عام — قد انتهت إلى أن الوعي الحضاري هو سبيلنا إلى اكتشاف ذاتنا . هذا الوعي لا يتأتى إلا بجمع أشلاء تاريخنا الممزق من مصر الفرعونية إلى مصر القبطية إلى مصر الإسلامية إلى مصر العربية الحديثة . فالتصور التاريخي الشامل لأرض مصر هو أول الدعائم لتثبيت الفكرة المصرية . وتفرعت من هذه الفكرة الرئيسية بعض الأفكار التابعة لها بالضرورة مثل الدراما الفولكلورية لأعماق هذا الشعب وضميره . والدراسة الميثولوجية لمعتقد الإنسان في بلادنا منذ وجد . التفت الحكيم إلى هذا النوع من الدراسات التي تتجاوز في نظره ما دعاه بالحدود الضيقة للفكرة المصرية ، حدود الطبقة الوسطى البازغة ، وحدود القهر الأجني . وحدود التهديد العثماني وما إلى ذلك من صراعات «مادية» مباشرة . قال الحكيم إنه كلما استطعنا أن نفوس في أعماق الزمن ، في أعماق الأرض ، في أعماق الإنسان ، سوف نستكشف الجوهر الثابت لمصر ، الذي يتجاوز بخلوده أسوار العرض الزائل من الصراعات الراهنة . مصر « الروح » هي البعد الجديد الذي أراد الحكيم أن يضيفه إلى الفكرة المصرية . مصر التي حاربت الزمن في الماضي بالأهرام أو التحنيط ، هي بعينها التي تتوسد الفلاح المصري الحديث وهو يناضل الزمن بعصير . مصر التي تتلامح مع « تجربة الذهن » عند توفيق الحكيم ، هي مصر الفكرة ، التي تتجسد حيناً في إيزيس ، وحيناً آخر في شهيد من عصر الشهداء المسيحي ، وحيناً ثالثاً في ثورة ١٩١٩ .

والحق أن ثورة ١٩١٩ هي التي أوجت إلى الحكيم بهذا البعد الجديد للفكرة المصرية . ولكنها حين انعكست على وجدان المعتزل في البرج العاجي ، مضت به من فورها إلى تفاعلات تجربة الذهن التي اثمرت له ما يسميه بمصر الفكرة أو مصر الروح . وليس غريباً أن يكون العمل الأول والأكبر في حياة توفيق الحكيم هو رواية « عودة الروح » فهي رواية الثورة بحق ، وهي رواية

الفكرة المصرية التي ترقد في ضمير الفلاح المصري منذ آلاف السنين ، وليس غريبا مرة أخرى أن تكون العلامة الرائدة لميلاد الرواية المصرية لحدا . وليس غريبا للمرة الثالثة أن يصبح الحكيم هو غنان الفكرة المصرية من أهل الكهف الى يا طالع الشجرة مرورا بـإيزيس وأخواتها ، بل منذ كتب تمثيليته الفرعونية الاولى ، وهو بعد صبي ، في نفس الوقت الذي كتب فيه حسين فوزي صديق عمره ما دعاه بالاوربا المصرية . وهكذا أصبح الحكيم هو الباب الفني الكبير الذي تخرج منه نجيب محفوظ وعادل كامل وغيرهما غيا انشاء من أعمال مصرية الرداء والجوهر .

فاذا كانت الفكرة المصرية تلعب في حياة الحكيم دورا هاما ، فانه من الاهمية البالغة أن نلقت الى اساس التفكير الفلسفي عند توفيق الحكيم حتى ندرک البذور التي اثمرت غيا بعد أعماله الفنية .

يقول توفيق الحكيم في كتابه « تحت شمس الفكر » عام ١٩٢٨ : « اني دائما اؤمن بأن مصر لا يمكن أن تموت ، لان مصر منذ الازل ظلت تعمل وتكد آلاف السنين لهدف واحد مكافحة الموت . . ولقد فازت مصر ببقيتها ، وكلما ظن الموت انه انتصر ، قام حوريس من ابنائها يصيح : انهض ، انهض ايها الوطن !! انك تلك ، قلبك الحقيقي دائما . . قلبك الماضي . . واذا الموت تراجع امام صوت مدو من اعماق الوطن : اني حي . . اني حي » (ص ٢٠٩) . تلك هي «خامة» الفكرة المصرية عند الحكيم . . فالاستمرار التاريخي هو عمارة الحياة في مصر ، بواسطته استطاعت أن تقاوم الموت . . أن عامل الاستمرار التاريخي يجر الحكيم جرا الى الماضي فيحيط عودة السروح بأسطورة ايزيس وأوزوريس ولكن هذا الماضي لا يجعل من الحكيم رومانسيا يستشوق عبر الاكفان ليفنم بأجسادهم يميزه بها ويفخر . لا شك أن هذه الامجاد كانت سلاحا وطنيا يستحث النخوة في صدور المناضلين ضد الاحتلال والامبراطورية العثمانية على السواء . . ولكن تراب الموميات بعدئذ يتحول الى مخدر يصيب البعض بمركب العظمة الذي يجب العلاقة الدنيابية بينهم وبين الفضال الثوري . توفيق الحكيم لم يكن رومانسيا مخدرا بعقب الماضي ، لهذا نراه يقول في نفس الكتاب (ص ١٣٥) « ان مصر ليست كتابا مفتوحا انما هي هيكل قديم مخلق يحوي كنوزا ، قد ضاع مفتاحه ، فعلىنا قبل كل شيء أن نفتح بابه ونستخرج ما فيه . . ليس الخير أن نظل طول الزمن نتغنى بمفاخر هذا الهيكل ونحن نائمون على اعنقه » .

كذلك لم يصب توفيق الحكيم بمركب التفتق التي أصابت رواد الفكرة المصرية أحيانا برنود الانعمال ، فهو لا يتردد في وضع الحضارة المصرية لمي

مكائنها التاريخي . لا سبيل الى فهم حضارتنا والوعي بذاتنا الحضارية ، الا بمقارنتها الى بقية الحضارات المحيطة ، ومختلف العصور الحضارية . ان الثقافات والحضارات عند الحكيم لا تموت ، ولكنها تهضم في ثقافات وحضارات اخرى . . «الثقافة العربية قد امتصتها واحتوتها الحضارة الاوربية القائمة ضمن الذي امتصت وهضمت مهادة الثقافة لا تنعدم ، ولكنها تتحول الى ثقافة جديدة وتدخل في تركيب حضارة جديدة ، فالقول باحياء الثقافة العربية القديمة او الثقافة الاغريقية القديمة قول لا يستطيع ان افهم له معنى » (ص ١٢١) وقد يتسرع البعض في الحكم ويقولون ان الرجل في حملسه للفكرة المصرية لم يمتعز بالتراث العربي ، وليس هذا لغوا محسب ، بل هو جهل نشيط على حد تعبير فولتر ، بالدور الخطير الذي لعبه الحكيم في حياة التراث من جهة ، كما انه جهل لا يشبه له في فهم الاطار القومي الذي كانت تتمدد فيه مصر ابان تلك المرحلة من جهة اخرى . كلا ، ان الحكيم يؤمن بان الحضارات تقوم على حضارات قبلها ، وان هيكل الحضارة القائمة ينهض على طبقات متعددة من حضارات سابقة « فلو فرضنا المستحيل » وارادنا ان ننزل طبقات ونرجع الى ثقافة قديمة لمهذا نجد غير شيء اولى الى جانب ثقافة العصر الحاضر ؟ « (نفس الصفحة) يؤدي ذلك الى ان الحكيم كان يمي طبيعة الصراع المزوج للروح المصرية ، مع القهر الاجنبي ، والسلطنة العثمانية . لذلك يصبغ اكثر صراحة فيقول « ان طلبنا الفكري ، وطريقة نظرنا الى الاشياء وتقاليدنا ، واحساسنا بالجمال الفني ، ومشاعرنا نحو مظاهر الطبيعة المخلفة ، واسلوبنا في التعبير من حقائق الاشياء — كل ذلك ينم عن عقلية خاصة وعبقرية مستقلة ، لا ينبغي ان تتحلل وتتزايل تحت طغيان موجة اقوى » . . (ص ١١٩) مهما كان مصدر هذه القوة ، هو القديم او القهر .

لهذا السبب لا نقول ان توفيق الحكيم « تفادى » السقوط في وهاد العنصرية ، وانما نقول على العكس انه كان على وعي متصل بطبيعة التفاعل الدائم بين الذات والموضوع ، بيننا وبين الآخرين . فهو حين يتصور تاريخ الحضارة مصورا ، وحين يتصور هيكلها طبقات فوق بعضها البعض ، وحين يتصور زمايتها الحاضر شرابين متجاوزة ، لا يستطيع ان يسقط في هاوية الايمان بالعرق او العنصر ، مهما آمن بفرعية الطابع الذاتي لحضارتنا . فهذه الفردية ليست الا دليلا على الاصالة ، لا على العنصرية . يوضح الحكيم هذه القضية في نقطتين : الاولى « ان الفكر البشري ليس له حدود دولية انما هنالك المزاج الخاص ، والطبيعة الخاصة التي تكيف تلك الثورة المباحة التي تنهل منها كل ثقافة وكل حضارة » . . والنقطة الثانية « . . ولا نستثنى من

ذلك الحضارة الاسلامية نفسها في عصورها الزاهرة ، بما هي الا جماع انكار وثقافات وحضارات اعم مختلفة ، صبها الاسلام في قالبه ، وجعل منها لونا خاصا « (ص ١١٦) .

وليس توفيق الحكيم في ذلك الا واحدا من ابناء الصف الرائد : طه حسين والعقاد ومصطفى وعلى عبد الرازق واحمد امين ومصطفى الرافعي وزكي مبارك ومحمد عبيد وخالد محمد خالد . . فكتابتهم حول الاسلام هي اروع ما كتب في اللغة العربية في هذا الدين ، ومع ذلك فهم لا يخطون بين العروبة والاسلام من ناحية ، ويعتزون بفطرتهم المصرية الى الدين العظيم من ناحية اخرى .

ان التفاعل الحضاري عند الحكيم هو « الاخذ والمطاء » الذي يقيم التشابه في طرف ، والاختلاف في الطرف الآخر . هذا هو مضمون « التعاطلية » في الكون كما تصوره الحكيم . . « ها هنا اذن قوام التماسق . التشابه لا كل التشابه . الاختلاف لا كل الاختلاف » . . وهذا هو مضمون التعاطلية فسي المجتمع ، وهي تؤدي في نهاية المطاف الى تجميد الثورة بمحاولة تثبيت البناء الطبقي للمجتمع . . وهي التي تقود الى هذه المعادلة : « لا ريب مندي ان مصر والعرب طرفا نقيض . مصر هي الروح ، هي السكون ، هي الاستقرار ، هي البناء . . والعرب طرفا نقيض . هي السرعة ، هي الظن ، هي الزخرف » (٦٤) . . يجب ألا ننسى ان عروبة مصر لم تخطر على بال الجيل الذي يمثله الحكيم ، بل كانت شيئا مغاليا للفكرة المصرية التي آمن بها جيل الرواد جميعا ، لارتباطها في بعض الازهان ، بالفكرة الدينية من ناحية ، والسلطنة العثمانية من ناحية اخرى .

وهكذا تبدو مثالية الحكيم في الدفاع عن الاسلام ، وعن الدين بشكل عام ، مستمدة من جوهر عميق هو مصر القديمة . لقد قلت ان الركن الاول في حياة راهب الفكر هو الفكرة المصرية ، وكنت استطيع ان اتول « الدين » بمعنى التصور المثالي للوجود ، بان تكون ثمة قوة مغارقة له هي العقل الاعظم وانطلاقا من هذا التصور ينسف الحكيم الهوة القابعة بين الانسان وقدره عبر المساء ، لان السلم الميتافيزيقي الى التوحد مع الازادة العليا دائم التجاوز والتخطي . وكليلات الحكيم حول الدين « تحت شمس الفكر » تؤكد تنكيه المثالي الذي يصنف الانسان تصنيفا ميتافيزيقيا اقرب الى تماثيل اوليفر لودج . غير ان مثالية الحكيم لا تمنعه من الوقوف الى جانب مرحلة متطورة من مراحل الفكر العلم هي مرحلة « حرية العقل » في التفكير والتعبير . لا بد اذن من التفرقة بين شكل كتابات الحكيم « الدين » ومضمونها التحرري

الى جانب « العقل » . من هنا ارتفعت سياطه دائما على جلود المحترفين من
اعداء « الفكر الحر » .

وفي سبعة نقاط سجل توفيق الحكيم تاريخه الشخصي مع الفكرة
المصرية في اطارين رئيسيين هما : المطلق ، والتجسيد ، وهما العنصران
الذان سنلتقي بهما في الزاويتين الاخرتين عند تكبير الحكيم : الحرية والفن .
ان الفكرة المصرية عنده ، فكرة غيبية مطلقة ، تتجسد حقا في النسبي ،
ولكنها هي في ذاتها كيان مطلق . انها قد تتجسد في اعظم الاعمال كبناء الاهرام
مثلا ، وقد تتجسد في الظاهرة البشرية كالفلاح المصري . والتجسيد صفة
بلازمة للمطلق ، ربما يغيب عنه زمنا طويلا ، ولكنه لا يلبث أن يحل ، ومعه
السلام الى الارض . وكانت ثورة ١٩١٩ كما قلت هي اول « ظاهرة » تراعت
فيها روح مصر لعين الحكيم كمطلق بلا حدود في الزمان والمكان .

كانت نقطة الانطلاق التي بدأ منها توفيق الحكيم فكرته عن مصر هي
« الرغبة في كتابة مأساة مصرية على اساس مصري » (ص ١٥) . فالمأساة
هي الخطوة الاولى في حياة الحكيم نحو مصر ، نحو قلب مصر ، ذلك ان العدو
الاكبر — الموت — كان العنصر الاول في هذه المأساة . ولكن المصريين
« شبحوا الاهرام لنفوى على هذا التئيم ... حصون الروح في حربها الخفية
مع عناصر الفناء الآدمي ... التحنيط كنك اختراع آخر ، ولتته ضرورة
الدفاع في تلك الحرب الضروس » (ص ١٠٦) فالمقاومة اذن هي « خامة
المأساة » المصرية ، هي المسافة القائمة بين الموت وعنصر آخر يتصل بالمقاومة .
فالمقاومة ليست الا لحظة التجسيد الواقعي لروح مصر في نضالها للزمن « انها
صيحات الروح تدوي طول الابد من بين سطور كتاب الموتى .. ان اعظم
مأساة لم تدون ، ولا يمكن أن تدون » المأساة المصرية » (ص ١٠٦) من هنا
يصبح استيعاء « كل ما هو مصري » في الادب والفن ، لونا من اللون المقاوم ،
ولحظة من لحظات التجسيد الحي الواقعي للمطلق . ولعل الاشياء المصنوعة
كالاهرام والحنيط اقل قدرة على تجسيد المطلق من الطبيعة الحية « في مصر
افكار لم تغفر الا قليلا ، منذ عهد الاساطير الاولى حتى اليوم ، وذلك لانها
متصلة بمسيم هذه الارض ومستوحاة من نفس طين هذا الوادي الخصيب
ومن نفس هذا النيل الخالد » (ص ١٥٧) لهذا كانت دورات النيل مع الارض
ازدهارا واحتراقا ، هي لحظات التجسيد الاعبق لكيان مصر الروحي . وهذا
هو العنصر الآخر المقابل لعنصر الموت ، على طول طريق المقاومة : البعث ،
وعند فكرة البعث يتوقف الحكيم طويلا :

* « .. ان مصر كانت تؤمن ايمانا عجيبا بانتصارها على الزمن رمز العدم بالبعث الدائم » (ص ١٨٠)

* « .. من هذا النيل خرجت اساطير البعث ، وفي هذه الارض الجبيلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود وقاتل العدم تشبها بهذه الارض المحبوبة . لم تخلق الالهة جنة سواها فهي المرجع والمآب ، يموتون عليها ويمعنون اليها ، موت ثم حياة ثم موت .. وهكذا الى ابد الابدين .. لا الموت يفنى ولا الحياة تفنى .. شان هذا النيل في حياته وموته » (ص ١٠٨)

* « .. ولم تكن مصر تقبل اعتناق المسيحية او الاسلام ديناً لها ، لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البعث جوهرها ولبها . ولقد رفضت مصر دين اسرائيل لخلوه من تلك الفكرة التي لا تعيش مصر بغيرها .. البعث هو نشيد مصر الخالد يفنيه النيل كل عام .. والنبات والطيور والسماء والشعراء » (ص ١٠٩)

* « .. مصر في العهد المسيحي ، كان فيها ادب قصصي ديني صوفي رائع تلمس فيه الشخصية المصرية بأفكارها الثابتة ووسائطها الخاصة ، اكثر مما تلمح فيه الطابع الروماني . ومصر الاسلامية شيدت مساجد ضخمة المظهر ، قوية البنيان ، بسيطة التفصيل ، لولا اسلوب البناء الاسلامي لخلتها معبداً غرعونياً » (١٠٩)

لقد عمدت الى هذا الاقتباس المطول لاثرك توفيق الحكيم بنفسه ، يحدد « الهدف » او الفكرة الغائبة او الجسم المحلول على جناحي المطلق والتجسيد . والفكرة المصرية هي طريق الخلاص — عند السياسيين الوطنيين في ذلك العهد — من ريفه الصراع المزدوج . ولكنها عند الحكيم هي طريق الخلاص للنفس المصرية في هذا العالم . هي قرينة المطلق عند هيجل حين تجسد في الدولة البروسية ، ولكنه عند الحكيم لا يتجسد في دولة بعينها ، وقد لا يتجسد في « الدولة » على الاطلاق ، وانما هو يظهر في ثورة ١٩١٩ كما ظهر من قبل في الاهرام والتحنيط وكما يظهر الان في الفلاح الذي كتب عنه في « يوميات نائب في الارياف » . ولكن الحكيم كفتان لا ينسى ان الفكرة المصرية تجد لها مستقراً اصيلاً في الشخصية الفنية . لهذا كلن رائداً في كتلحه المرير من اجل احياء الشخصية المصرية في الفن . مرة اخرى تصبح الفكرة المصرية هي طريق الخلاص ، عبر لخد ظواهر الوجود الانساني - الفن . « الفن الحديث كله من تصوير ونحت وعبارة انطلق يبحث عن وسائل جديدة للتعبير ، فوجدها في مصر القديمة . وجد طريقة تركيب الاشكال المخطفة على قواعد هندسة الكونزم ، وجد وسائل التعبير من حقائق الشكل التي تخفى على

العين المعادية .. وجد أساليب الحركة والإضاعة في التمايل والاعمدة مما لا نظير له في قوة الاداء وبيساطته ، كل ذلك وجدته الغرب وشيد على اساسه فناً جديداً ، ونحن نستطيع ان نجد لكثير من ذلك لو بحثنا طويلاً وتاملنا ملياً .. ان كنوز قلوبنا العميقة لا تقاها ، وهي اننى الى أيدينا من الغريب » (ص ١١١) .

ان هذه الصيحات التي صرخ بها توفيق الحكيم عام ١٩٢٨ « تحست شمس الفكر » ظلت معه الى أحدث مراحل انتاجه اذا قرأنا مقدمة « يا طالع الشجرة » فالموت والبعث هما محور نظرية الفداء والخلود في الفكرة المصرية ، هما محور « الخلاص » الروحي الامثل من ريق الوجود العرضي الزائل . هما ايضا محور الشخصية المصرية في الفن .

ولعل فكرة الموت والبعث هي المصدر الاول لكافة الثنائيات الفكرية التي لعبت دورها في حياة الحكيم ، وتلاعت مع تجربة الذهن التي عاشها بيسن أسوار برجه العلوي . ولكن الزاوية الثانية في تفكير الحكيم ، الحرية ، كانت تصوغ المسألة بين الموت والبعث في الإطار الذي دعونه بالمقاومة . ومن هنا تحبل هذه « الحرية » بدلولها الثوري في صورتها النسبية المصدرة في التيار الليبرالي الذي عرفته الثورة الوطنية الديموقراطية منذ ١٩١٩ .. تماها كما حملت الفكرة المصرية مضمونها الثوري حين كانت تتجسد في آتون الثور ، السيلية ، او في مجال الخلق الفني للشخصية المصرية . اما حين تتحول الفكرة المصرية الى مستوى « المطلق » المجرد ، فانها تتحول الى فلسفة مثالية ، وهذا هو جانبها السلبي .. وهو نفس الامر الذي يحدث مع فكرة « الحرية » عند الحكيم ، فهي تؤدي دورها الثوري في الحركة الوطنية ، ولكنها ما إن تنتقل من هذا المستوى الجزئي في نظر الحكيم الى المستوى الكلي الشامل ، حتى تتجرد من مضمونها الاجتماعي ، وتتحول الى فكرة غيبية سلكية .

ونحن عندما نقرأ « من البرج العلوي » الذي كتبه الحكيم عام ١٩٤١ ، نلاحظ ان هذا البرج هو الشكل الملائم لمعنى الحرية في ثورة هذا المفكر المتزل . فالمشكل والمضنون في هذا البرج ، هما تجسيد للجانبين الرئيسيين في طريق الخلاص عند توفيق الحكيم . الجانب الايجابي هو ما يخص المستوى الجزئي المحسوس المباشر ، والجانب السلبي هو ما يدفع صاحبه الى الطموح الفلسفي حين يفترض ان « التعميم » و « التجريد » لكل ما هو جزئي محسوس الى مستوى الكل والشمول ، والجوهر الروحي الاسمي ، هو السبيل الى بناء الاسس الراسخة العميقة لفلسفة مصرية أصيلة وخالصة .

وفي بعض الاحيان ، كان يجمع بين هذين المستويين على صعيد واحد كان يصيح « من البرج العاجي » — ص ٥٤ — « وهل يطول غضب الله علينا فلا يظهرنا بمظلم من هؤلاء العظباء الذين يستطيعون أن يردوا الاعتبار الى قيمة الرأي ويظهروا النفوس من درن المادة ، ويعيدوا المثل العليا النبيلة الى مجدها القديم ويرتفعوا بالامة كلها في لحظة الى سماء الخلق العظيم » . هكذا يشوب الشباب كل شيء حين يخلط بين فكرته الجزئية عن الحرية — وهي الديمقراطية الليبرالية — وبين فكرته الكلية المطلقة الشاملة من الحرية ، باعتبارها الزاوية الثانية في طريق الخلاص الروحي . لهذا السبب يصبح « الكل في واحد » كما يتردد صوته في « عودة الروح » مناديا بفكرته المثالية عن الفرد . وهي نفس الفكرة التي ردها عن « الفنان » وهي نفس الفكرة التي ردها عن « الله » فالفرعية عنده ليست الفكرة الليبرالية المعتادة ، ولكنها شيء خاص ، استقاه من مفهومه العالم للفكرة المصرية والحرية ، والفن .

على هذا النحو راح يشرح البرج العاجي « .. عند أكثر الناس معناه اعتصام الكتف بالسحب اعتصاما يقصيه عن أحداث الدنيا ، وحقائق الوجود ، وهذا غير صحيح على الاقل بالنسبة الي . فما من حدث استوجب تحرك القلم الا حرك قلبي . وما من امر هز البشرية الا هز نفسي بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التي تمس الانسان وتطوره وتقدمه الا شغلني ودفعني الى الجهر بالرأي حتى في النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية » (ص ٣٢) .

ولا شك أن توفيق الحكيم في كتاباته حول الديمقراطية لم يكن مترجما آليا للحرية بمفهومها البرجوازي الأوربي ، وإنما كان يحاول دائما أن يسكوها بلحم ودم من التربة المصرية التي يعيش فيها الفلاح « عاري القدمين يجوع أغلب ايام الأسبوع » ، « هذا الذي يسمى انسانا بحكم النوع » (ص ١٧٥) من تحت شمس الفكر) . لم تكن الديمقراطية عنده مجرد اطار شكلي مجسد في الصحافة والبرلمان ، بل هو ايمان عميق بالشعب الذي آن الاوان لان يسأل من البرامج لا من شغل المقاعد « ان الشعب اليوم قد تغير في نظري ، وأن مغليته قد تكونت وأصبحت له رغبات حيوية تمس صميم غذائه اليومي وحياته المادية . انه يطالب اليوم أن يعيش ، لا معنويا فقط كما كنا ننادي بالامس ، ولكن ماديا ايضا عن طريق اللقمة المتوفرة للملايين من المحرومين » (ص ١٨٨ نفس المرجع) . وكما تشعبت الاتجاهات الوطنية عن الفكرة المصرية الى تيارات عديدة فقد تعددت التيارات التي تنادي بالحرية من أقصى اليمين الى أقصى اليسار . هكذا وجدنا من ينادي بالصدقة والاحسان — باسم

الدين — علاجاً للمشكلة الاجتماعية . وفي واقع الامر يتسلحون ببعض المواقع ذات الحساسية عند غالبية الشعب ، بضرب المواقع الأكثر مباشرة وخطورة : آماله في حياة افضل . لهذا يتسائل الحكيم « الى متى تظل مصر — ونحن نملك نظماً ديمقراطياً — تعتقد ان اصلاح شؤون الطبقة الفقيرة معناه التصديق والاحسان ؟ .. والى متى ونحن لدينا برلمان ، لا نجد فيه ممثلين للملايين من أبناء الطبقات الفقيرة ، يدافعون عما تراه هذه الطبقات منهضاً مصلحاً لحالها ؟ .. ما معنى الديمقراطية اذا لم تكن هي تمكين طبقات الشعب كلها — على اختلاف مراتبها ومطالبها — من الدفاع عن نفسها بنفسها تحت قباب المجالس النيابية ؟ » (ص ١٨٩) . وليس لهذه التساؤلات الا معنى واحداً ، هو ان المضمون الاجتماعي للحرية عند الحكيم ان تتاح الفرصة لجميع المواطنين بصورة متكافئة . والمضمون الاجتماعي للحرية كما يفهمه ، مستمد من فكرة ذات أصل تقدمي صريح ، هو « التمثيل الطبقي » للمجتمع . ولكنها في النهاية تستقر على الوسادة البرجوازية الثالثة « على نحو يكتل التوازن بين المصالح » . وهذا هو المصير الوحيد امام « التعادلية » في المجال الاجتماعي ، تجسيد الثورة ، وذلك بتجميد الحركة الاجتماعية على الرغم من وهي الحكيم النافذ بطبيعة السلطة الطبقية في مصر آنذاك ، وهي ان احزابها على تعددها وبكرتها ، لا تمثل في حقيقة الامر ، غير طبقة واحدة هي طبقة كبار الملاك (ص ١٩٠) . فنحن في حقيقة الامر شعب لا وجود له على خريطة الحضارة ، انما نحن زراع وخدام وعبيد يعيشون على هامش الحضارة ، يخدمون المصالح الأجنبية (ص ٢٠٥) لهذه الاسباب « ينبغي وضع حد » لما نراه من استئثار ثلث من اهل هذه البلاد بالخبرات وترك الملايين في جوع وعري كالمسلمات (ص ١٩٥) فالى ان تصبح المسألة الاجتماعية في مصر ذات تأثير مباشر في اداة الحكم ، كالمسألة السياسية سواء بسواء « فليس لنا ان نقول ان في مصر مسألة اجتماعية على الاطلاق » (ص ١٩٥) .

هذا هو الحد الاقصى لمعنى الحرية في مستواها الجزئي المحسوس والمباشر مما ، أي في مستواها الاجتماعي عند توفيق الحكيم . وهي رؤية تقدمية كابتدأ للنضال الثوري من أجل الاستقلال . ولكنها عند الحكيم لا تتجاوز الاسوار الضائكة التي ضربها الاستعمار والرجعية حول « المسألة الاجتماعية » فتتخطى مرحلة الثورة الوطنية الى مرحلة الثورة الاجتماعية ، وانما يسلك الحكيم نفس السلوك الذي سلكه في الفكرة المصرية ، فترتفع بمعنى الحرية من مستواها النسبي الى مستوى المطلق وتصبح من ثم طريقاً غيبياً للخلاص . فالحرية « المطلقة » عند الحكيم ليست صدق لهذا المعنى عند

اية مدرسة اوربية تستتر خلف هذه اللافنة لابتلاع الطبقات المسحوقة ، وانما هي فكرة مثالية تدور في نفس الفلك الميتافيزيقي الذي تدور فيه الفكرة المصرية من ناحية ، والفكرة الفنية من الناحية الاخرى .



فكرة الفن هي الركن الثالث أو الزاوية الثالثة في تفكير الحكيم . فليس الفن انفرجا للشهوة ذاتية ، ولا تعبيرا عن أزمة موضوعية ، وانما الخلق في الفن هو الصورة المصغرة لإبداع الخالق الاعظم . لهذا ترتفع فكرة الفن عند الحكيم الى معنى « الدين » . علينا أن نضع مشرات الخطوط الحمراء نحت كلمة الفن اذا اقترنت باسم توفيق الحكيم . فاننا نخطيء كثيرا عندما نراه يدافع عن « الفن » فيزعم بمضنا أنه يعني به الطرف المقابل للمجتمع ؛ أو الانسانية . فالحق أن تركيز الحكيم على الفن والفنان والعمل الفني ، كان عملا رائدا في تاريخنا الأدبي الحديث ، لأن الأدب في مصر لم يكن « فنا » بمعنى الخلق والإبداع الذي يمزج أساليب الحضارة الاوربية بالتجربة المصرية المحلية لينتج « فنا » يتميز بالامالة والصدق والجدة والتندر . كان أدبا . معظمه ترجمة واقتباسا وتبصرا ومحاكاة ، سواء للاداب الغربية ، أو للتراث العربي ، شعرا ونثرا . فكانت لفظة الاديب لا تعني في الاغلب سوى الاجادة اللغوية . ولهذا ايضا اقترنت مهارة الاديب بالفن في علوم اللغة . وبالرغم من محاولات المويلحي وهيك في مجال القصة الروائية ، وشكري والعقاد في مجال الشعر والنقد ، وغيرهم في مجال المسرح ، فإن الدلالة الجوهرية لكلمة « الفنان » لم تثبت دمايتها الا على يدي توفيق الحكيم ، سواء بتنتاجه الفني مباشرة « عودة الروح — أهل الكهف » الذي يعد صفحة جديدة في التراث ، أو في كتليله النظرية التي حاولت أن تقرب بين معنى الفن وكلمة الخلق ، بإيجاد أوجه التشابه بين « الخالق الاعظم » والمبدع البشري . وكما أن فكرة الحرية لم تكن بمعزل عن الفكرة المصرية ، كذلك لم تكن فكرة الفن بمعزل عن مصر والحرية . من هنا كان دفاع الحكيم الحار عن « الفن » هو رد فعل للمدرسة السلفية أو « اللغوية » في الأدب العربي ، وهي رد فعل ايضا لمدرسة التعريب والتبصير والاقتباس . فهي لم تكن قط ردا على الاتجاه الواقعي الملتزم ، كما تصور البعض ، وانما كانت نقضالا ضد الجبهة الرجعية والمستوردة في آن . وهي ليست رد فعل فحسب ، بل هي « فعل » ايضا يدعم مصرية الادب بفكرة « الخلق » في شكلها العام ، وخلق الشخصية المصرية في شكلها الخاص . لهذا كانت رؤيا جديدة على أدبنا الحديث ، فكانت الدعوة « الفنية » ترينا للمضمون الاجتماعي لا تنقسم مراحما

ذلك الكائن الذي رأى فيه « الجمال » كصياغة الهية ، ولم ير المضمون الاجتماعي . ان الفن كفكرة مطلقة ، هو الذي باعد بين الحكيم وبين المراد كشخصية انسانية حتى تورط البعض ، ودعوة خطأ بعدو المرأة . وليس من المعقول أن يقرر الحكيم : ان المرأة منذ فجر التاريخ حتى اليوم قد برهنت على ذكاء عظيم ظهر في مختلف ميادين النشاط البشري ، فكرا وعملا « كل شيء قد برزت فيه وسالوت فيه الرجل ، وعاقته أحيانا ، فتركت للناس فيه احدوته باقية وذكرنا خلدا » (ص ٩٥ من المرجع السابق) . اقول انه ليس ممن المعقول أن يقرر الحكيم هذا الرأي عن المرأة ثم يكون عدوا لها . بل لا بد ان تكون المرأة احدى لحظات الفن التي تجسدت في كائن بشري حتى يحيطها الحكيم بهذا السياج القدسي . ان عداؤه للمرأة في صورتها النسبية الجزئية المحسوسة المباشرة ، يرادف دفاعه عن الفن في صورته الكلية الشاملة المطلقة . فهو لم يكن رد فعل للادب الملزم ، ولم يتناقض معه ، كذلك المرأة كحلقة من متجسدة ، ليست نقیضا للمرأة العاملة، ولكنها رد فعل للمرأة الخواء من أية قيم رفيعة . بل ان الفكرة المطلقة للفن ، هي التي تقود الحكيم الى انسانية الادب وعالميته . فهو لم يكتسب هذه الفكرة من الدعوة الى العالمية التي تبناها بعض المفكرين الاوربيين . مثل « ه . ج . ولز » ولكنه افترضها في محادثة الفن المطلق . من هنا ينور على ان سفور المرأة قد سبق سفور الاديب في مصر . حتى ان جلقبا كبيرا من أدبنا الحديث ما زال ادبا حبیسا تفوح منه رائحة الحجرة المغلقة ، ادب صناعية ، وادب « علب محفوظة » من التعبيرات المستعملة من خزائن الاتدبين . اما ادب الهواء الطلق ، ادب التعبير عما في اعمق النفس في حرية وامانة واخلاص ، ادب الحياة النابضة بتفاصيل المشاعر الادبية « هذا الادب الخارج من القلب ليخاطب كل قلب على وجه البسيطة ، هذا الادب العالمي الذي يؤثر في نفس كل أمة وكل جنس وكل آدمي ، لانه ينبع صافيا خالصا حارا من قلب آدمي » فاننا لا نكاد نعرفه (ص ١٠٦ من المرجع السابق) على ان الحقيقة الفنية عند توفيق الحكيم هي ان العمل الفني مخلوق جديد وكائن مستقل عن ذلك الواقع الذي يعيشه الفنان ويزعم انه رواه بحذائمه . لان العمل الفني ليس مجرد المادة الاولى من الحوادث الداخلة فيه ، ولا هو ذلك اللحم والدم الذي يكون منه جسمه (ص ١٢٠) وانما هو بطبيعة الحال ، الفكرة المطلقة الدائمة التجاوز الابدية التخطي . فكل فن عظيم هو عملية احياء ، هو « بعث » ، كل فن عظيم هو رد الروح الى مشاعر غرستها السماء في نفوسنا يوما » (ص ١٢٣) . اما الخيال في العمل الفني ، فلا ينبغي أن يكون سوى وسيلة من وسائل اعادة

.. على النقيض من اتهامات المتحلقين والادعياء . فهذا توفيق الحكيم يقول « ان الادب في مصر لم يكن الى عهد قريبة غير حلقة عاطلة في معاصم الادباء . . لقد كان يعيش هؤلاء الكتّاب على هامش المجتمع فقط ، بل على هامش حياة الآخرين من اصحاب الجاه والثراء . . لم يكن الادب في مصر اذن أداة تسجيل وتوجيه لشؤون المجتمع ولم تكن اقلام الكتّاب ابواقا توتظ للناخبين ، ولكنها كانت معازف يغمس على انغامها المترفون » (ص ١٩٢ — تحت شمس الفكر) . ومعنى ذلك ان صاحب الدعوة الفنية كان على وعي تام ، بالارتباط الاجتماعي بينه كفنّان وبين مصر كمجتمع . على غير النحو الذي قال به البعض في اوائل الخمسينات (١) .

على ان ذلك ايضا هو المستوى النسبي للفن ، الذي لا يتعارض عند الحكيم مع المستوى المطلق . فالفن فكرة مطلقة هو المعرفة الحسية للكون ، هو الرؤيا او النبوءة التي يعبر الفنان والمطلقي بواسطتها الهوية بين الواقع والحلم ، اي انها المعبر الثالث لطريق الخلاص ، يتجسد حيناً في قصة او قصيدة او مسرحية ، ومن خلال هذا الجسد المرئي تتألق مشكلات المجتمع وهموم الانسان الواقعية . ولكن الفكرة الفنية سرعان ما تتمدد كيافا اثيريا مطلقا بلا حدود .

ويوضح الحكيم معنى التفاعل بين مصر والحرية والفن بما نراه عند المصريين القدماء من سلبية المنطق الداخلي للاشياء ، او التناقض الباطني ، أي القانون الذي يربط الشيء بالشيء ، فجمال الاهرام — مثلا — يقوم على ذلك التناقض الهندسي المحض ، والقوانين المستثيرة التي هابت عليها تلك الكتلة من الاحجار « جبال عقلي داخلي » (ص ٨٥ — تحت شمس الفكر) . هكذا يصبح الجمال أحد أشكال المعرفة ، هو المعرفة الحسية التي لا تجعل شيئا على هذه الارض يفري الفنان بالبقاء ، الا لكي يعرف « انه يريد ان يعرف » يعرف ماذا ؟ يعرف ما لم تسمح به اذن ، وما لم تره عين ، وما لم يخطر على قلب بشر « تلك لذته الوحيدة التي بقيت له ، وذلك هو الخيط الذي يربطه بالحياة » (ص ٧٥ — تحت المصباح الاخضر) . وعندما يصبح الفنان نبيا او قريبا من الالهوية ، يتجرد عند الحكيم من رداء جنسيته الزائل ، ليدخل معبد الفكر الخالد ويتكلم باسم تلك الهيئة الواحدة المتحدة التي تعيش للدفاع من قيم البشرية العليا . (٨٢ — نفس المرجع) .

بل لعل الفكرة المطلقة للفن عند الحكيم هي التي تجسدت في « المرأة »

(الروح) الى تلك المشاعر الحقيقية « التي صنعها الله » وكانت تجربتها للحظات الجارية لولا يد الفنان (نفس الصفحة) . ومرة اخرى ، تلقي مصر والعربة والفن عند الحكيم في وحدة واحدة لا تتجزأ حين يقول انه مؤمن كل الايمان بأن جنود التنميل « كفن بشري » ما نبتت الا في ارض مصر ، وأن مصدر التمثيل عند الاغريق والهنود ، انما هو في طقوس تلقين الموتى في مصر ، وما كان يتبادل فيها من حوار يجري بين الكاهن وبين شخص يمثل الميت . ولعلمهم ايضا كانوا يمثلون في الاعياد الدينية يوم البعث والحساب والمقاب والميزان بكلام مرتجل أو موضوع ولم يكتفوا بتصوير هذه العقائد رسوما على الحيطان (ص ١٧٦ و ١٨٠) هكذا تصبح مصر هي البعث ، والبعث هو الحرية ، والحرية هي الفن . وهكذا يصيب الماضي والحاضر والمستقبل وحدة وجودية شاملة لمختلف لحظات التجسد التي تمر بها الفكرة المطلقة سواء كانت مصر أو الحرية أو الفن ، أو هذا الثلاث مجتمعا خطيرين وحيد للخلاص . . يقول الحكيم : « اما انا فليس لي ماض قريب . امامي أن اتعد ان الى ذلك الماضي السحيق الذي كانت تدوس معالمه رمل الزمن » (ص ١٥ من المرجع ذاته) .

وهو بذلك لا يجعل الفنان مجرد شاهد عصر ، وانما هو — كما قال سلامة موسى — نبي له رسالة .

وربما لا يكون توفيق الحكيم هو المفكر المدلل للدعوة المصرية من حيث الامكانيات الذاتية للفكر بشكل عام ، وربما لا يكون هو المفكر التقدمي النموذج للدعوة المصرية من الناحية الايديولوجية بشكل خاص — فان سلامة موسى هو ذلك المفكر — ولكن توفيق الحكيم دون تردد هو الفنان المثال لهذه الدعوة في تاريخنا الادبي الحديث . فان رايه الفنية في هذا المجال هي التي اعطت « الرؤيا » في الفن معالمها الاساسية في لغتنا ، وبذلك انتقلنا من عصر الادب بمعناه اللغوي الى فن الادب وادب الحياة ، ادب « مصر » وادب « الحرية » . ولقد أراد الحكيم أن يجعل طريقته الشخصي للخلاص — ممثلا في الثلاث المطلق لمصر والحرية والفن — طريقا عاما . أراد أن يجعل من طريقه خلاصا للفرد وخلاصا للمجتمع ، من هنا بلغ به الطموح الفلسفي درجته القصوى حين اخذ يعد المواد والخايات اللازمة لكتابة بناء منظم دعاه بالتعادلية .

الفصل الرابع المفكر الثعادي

صادفنا في الفصول السابقة كلية « التبعالية » ومشتقاتها في اوضاع كثيرة متنوعة . ومعنى ذلك أن توفيق الحكيم كان يقصد بهذه اللفظة مدلولاً معيناً تنأثر في معظم كتاباته الفنية والنظرية على السواء ولكن هذا المدلول لم يتحدد بصورة مباشرة الا في كتابه « عصا الحكيم » الذي نشره عام ١٩٥٣ وقال فيه تحت عنوان « الله تعويذة الامريكان » ان حضارة الانسان يجب ان تقوم على قنمين ودعائتين من الفكر والايمان ، اي العقل والقلب ، او الدنيا والدين ، او مد نشاط الانسان واهتمامه الى ما هو ادنى وما هو اعلى ، اي الحياة في عالمين : عالم المادة ، وعالم الروح (ص ٤٠) وفي مكان آخر يقول تحت عنوان « لو حكم الفلاسفة » انه لا بد في جهاز الانسانية من محركات الفريزة الى جانب غرائل الحكمة (ص ٧٧) .

وليس في الكتاب بعد ذلك الا تفريمات وتحريجات مثورة هنا وهناك عن المصدر الاصلي الذي وجد له متنفساً حقيقياً عام ١٩٥٥ حين الف كتابه المعروف بالتبعالية حيث بلغت الفكرة عنده حينذاك درجة عالية من الوضوح والبلور سمحت له بان يفترض اساسها نظاماً فلسفياً هو « مذهب في النان والحياة » وما دام قد أصبح مذهباً ، فانه لا يقتصر على الفرد بل تستتبمه الدعوة والجهاد وجمع الانصار حول المذهب الجديد . . ولعله من المفيد ان نقول منذ البداية ان الحكيم لم يقصد قط الى تكوين مذهب او نظام فلسفي بالمعنى العلمي الدقيق . فربما كانت كلمة « مذهب » لم تدخل بعد فكرنا الحديث الا بمعناها المجازي البحت . اما اننا نقصد مجموعة من الفروض النظرية التي تتسق في بناء متكامل مع مجموعة من النتائج المنطقية ذات النظرة

الشاملة للعالم ، فاعتنا لا نكاد نملك من هذا اللون من ألوان التفكير الفلسفي إلا درجاته الموهلة البدائية التي ترسبت في كيافتنا الروحي أهدا طويلا ، ويلات تقرب ما تكون إلى العطفة الدينية منها إلى النزعة الفلسفية .

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تكثرت الجهود المضنية في إيجاد تيار فلسفي أو تيارات فلسفية ، بعضها مستورد توا من الغرب ، وبعضها الآخر اجترار لتراثنا القديم ، وبعضها الأقل يحاول أن يتلمس طريقه من أرض الواقع الخام في تجريبية واضحة ، تمزج شيئا من الغرب بشيء من التراث بشيء ثالث من الواقع المرئي المباشر . وليس هذا نصنيفا دقيقا ، ولكنه تعميم مغرط لذلك المناخ الفكري الذي عشناه طيلة قرن كامل ، بين شد وجذب من القديم والجديد . فقد كان المجتمع المصري إبان العقود الأولى من هذا القرن يعاني ويلات تكوينه العلق من العلاقات الإقطاعية والقيم الاستعمارية والام المخاض التي تجتازها الطبقة المتوسطة بما يرافقتها من وعي بطيء ، ولكن متعاظم ، للعمال والفلاحين والمتقنين الثوريين ، ومعنى ذلك أن الأرض المصرية كانت التربة الخصبة لجميع التيارات الفكرية التي هبت من وراء البحار ومن كتب الإقدمات ومن لحم ودم الطبقات الاجتماعية البازغة . ولا سبيل إلى الشك في أن هذه التيارات مجتمعة قد تفاعلت مع بعضها البعض بالرغم من تنافرها الجفري الأصل ، كما لا سبيل إلى إنكار ظاهرة الاستقطاب التي اتضحت في أشكال متعددة . ولقد كان التفاعل والاستقطاب كلاهما ، الظاهرة الرئيسية في فكرنا الحديث . فنحن نعتز على الدعوة الاشتراكية عند سلامة موسى جنباً إلى جنب مع الدعوة النيتشوية في كتابات نفس المفكر .

ومهما بلغت عملية الاستقصاء الذاتية لشخصية سلامة الإنسانية ، فاعتنا لن نجد تفسيراً لهذا التفاعل بين قطاب متنافرة إلا في أرض الواقع الاجتماعي لبلائنا . فقرأنا لم يكن يستطيع أن يهد التربة المحلية بالمذاهب المعدة سلفاً ، التي تستطيع أن تنتقل بمجتمعنا من مرحلة شديدة التخلف الحضاري إلى مرحلة متقدمة . ولم يكن في مقدور الحضارة الغربية أن تمنح حضارتنا عن طيب خاطر اكسير الحياة ، واللقاء بيننا وبينها قد تم في مناخ غير صحي ، هو لقاء الحضارة القاهرة بالحضارة المهورة . وما كان الجمع الإلي بين حضارة الغرب والتراث المحلي ، ليثمر طريق الخلاص . فكان لا بد من دراسة استكشافية للواقع المصري بأفلام العقائد وطه وحسين وهيك وسلامة موسى والمائزني وغيرهم من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية التي قادت الطبقة المتوسطة حينذاك ، وهذا هو الوجه الآخر للظاهرة : الاستقطاب . فمهما

كانت يسارية سلامة موسى ويمينية هيكل والمازني واعتدال طه والعقاد : فانهم جميعا وقفوا صفا واحدا يحمل لواء الفكر المصري المتحرر من ريقه الجوانب السلبيه في التراث والحضارة الغربية معا ، ويحاول أن يقيم « الوعي الحضاري المصري » المتكامل من تاريخنا الممزق عبر العصور الطوال . وكانت هذه العملية الشاقة جديرة بأن تثير تيارا فلسفيا جديدا يجمع أوصال مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الاسلامية ومصر العربية الحديثة في كل واحد ممتزج بأروع ثمار الحضارة الغربية والتراث العربي . ولكن انتكاسة الثورة التي عبرت عنها معاهدة اللهان عام ١٩٣٦ لوقفت لسانها العظيم عن النطق بمبادئها وقيمتها مما أدى الى توقف امتداداتها وتطوراتها الى ان انفصل جيل الثورة عن الثورة ، وظهر الجيل التالي قبيل الحرب العالمية الثانية يحمل بين جنبه حلقت جديدة في الثورة الوطنية والاجتماعية ، ولكنه يحمل ايضا معالم دنيا جديدة تجاوزت عتبات عالم ما قبل الحرب . فقد تخطى العلم كافة المحاولات الاجتهادية لخلق فلسفات جديدة تنبع من الأرض المحلية ، وأصبح لزاما أن يحاول أن يضيف جديدا الى التراث الفلسفي ، أن يقف على قدم واحدة مع خطوات التقدم الأخرى ، قدم العلم ، في مستواه الطبيعي والاجتماعي على السواء .

ولما كانت حضارتنا متظفة نسبيا عن أرفع مستوى حضاري في العالم . الجديد الذي بلغت كشفه ذرى العلوم الاجتماعية والتكنولوجية ، فإن طموحنا الى تغذية التراث الفلسفي برافد جديد قد حال دونه اختراق المسافة الحضارية الشاسعة بيننا وبين الحضارة العالمية . فقد بدأت الحرب العالمية الثانية ، حربا استعمارية ، وانتهت حربا تحريرية توجت بقيام النظام الاشتراكي العالمي . ومن ناحية أخرى بدأ عصر الذرة بمأساة هيروشيما ، ولكن ما أسرع أن تحول الى أحلام « ولز » و « جول ثمرن » في السفر الى الفضاء .

وكان من الطبيعي أن يسقط الجيل التالي أو جيل الوسط في براثن الحرب فتحول نيرانها بينه وبين الهدف العظيم . ولكنه بلا جدال أعاد اكتشاف جيل الثورة ، وأصبح جيل الحرب ، أكثر تطورا وتبلورا وازدهارا . غير أنه ما أن انقبت ثورة ١٩٥٢ حتى كان جيلنا يشق الانق نحو نظرة جديدة السى مجتمعه والعالم . كانت الفكرة الاشتراكية قد انتقلت من سلامة موسى الى جيل الحرب ، فاضحت معالمها الفكرية أكثر من ذي قبل . وجاء عام ١٩٥٢ يحمل نهاية حلقت الثورة الوطنية الديمقراطية ، وبداية حلقت الثورة الاشتراكية التي أعلنت عن نفسها في بداية الستينات .

نحن افن جيل الثورة الاشتراكية الذي اعد نفسه من خلال الكتابات الوطنية والكتابات الماركسية والاحداث المضرة في باطن الارض المصرية الحبل بالثورة . ولا شك أن ظللا من أفكار جيل الرواد كانت ما تزال عالقة بوجداننا الثوري ، كما أن رواسب عديدة من أفكار جيل الحرب ما تزال كامنة في روحنا المضلة ، بل ان آثار المدارس الاوربية كالوجودية والوضعية المنطقية ، قد وجدت لنفسها مأوى عاطفيا في بعض العقول التي لم تتجاوز وضعها الطبقي ذهنيا بأية صورة من الصور فحاولت عبثا تاصيل هذه الاتجاهات المستوردة من مرحلة انحلال الغرب .

كاتبان فقط من الاجيال السابقة علينا ، هما اللذان حاولا صنع شيء جديد : سلامة موسى حاول اكتشاف الطريق المصري الى الاشتراكية وتوفيق الحكيم حاول ترميم البناء الفكري للبرجوازية من فضلات ثورتها القديمة ، حين كانت الدعوة المصرية تجسيدا آمنا لاحدى مراحل الثورة في تاريخنا الحديث . ولهذا السبب جاء كتبه « التعاضلية » اقرب ما يكون الى النداء الاخير للروح الثورية القديمة للطبقة المتوسطة ، حتى تستطيع ان تواكب الركب الصاعد الى الاشتراكية . كما جاء هذا الكتاب مجبوعا من الخواطر المبعثرة حول الانسان والحرية والفن والعدالة وما اليها ، ولكنه لم يتحول قط الى « مذهب » او « فلسفة » الا بالمعنى المجازي للكلمة . لا لأن الحكيم لا يستطيع او لا يملك القدرة لان يبين مذهباً في الفكر ، وانما لأن الاشتراكية كنظام عالمي قد وضعت المعالم ايام حالة كيميائية جديدة لم يعد معها من الممكن « خلق » مذاهب جديدة ، وانما يمكن ايجاد وجهات نظر جديدة ومتفرعة من المذهب الاصلي . سواء في ذلك وجهات النظر المتفرعة من الاتجاه الاشتراكي في الفكر الحديث ، وهو الاتجاه المعبر عن فكر الطبقات الكالحة . او وجهات النظر المتفرعة من فلسفات البرجوازية عبر تاريخها الطويل .

والحكيم كما قلت مرارا هو احد ابناء الثورة الوطنية الديمقراطية ، ولكنه ايضا لم يتنكس مع انعكاسة رواد جيل الثورة . واصبح كما يقول لويس عوض رمزا للجسر القائم بين ثورتيين او ازدهارين عظيمين . وهو لكي يكون جسرا عظيما ، لا بد له من أن يتفادى اسباب النكسة التي اطاحت بالعمالقة عن صدارة الركب الثوري المتقدم . ومن هنا تنسم محاولاته الفكرية اول ما تنسم بالاجتهاد الشديد والعرق الغزير الذي يتصبب باردا على جبين راهب الفكر .

واود الآن أن اعود الى نقطة ابتداء هي أن الحكيم لا ينشئ مذهباً فسي

الفكر المصري ، وإنما هو يستخدم هذا التعبير على سبيل المجاز . فثمة عنصران رئيسيان ينبغي التوقف عندهما وتوضيحهما قبل أن نتوغل في ادغال الحكيم الفكرية . العنصر الأول هو « معنى الفرض » النظري أو الفلسفي عند توفيق الحكيم . فهو يفترض أن الإنسان كائن « متعادل » ماديا وروحيا ، وأنه يشترك مع كل الكائنات التي تحلها هذه الأرض المتعادلة . ومن كلمة « المتعادل » هذه يفترض توازنا ثابتا غير متخلخل — في الأحوال العملية — بين كافة مجالات الحياة ، وفي مختلف مستوياتها .

والحق أن الحكيم بوضعه كلتا يديه على ثنائيات المجتمع والطبيعة كان قد عرف أول الطريق إلى تفكير علمي صحيح في مجال المعرفة الإنسانية . فقد أمست تناقضات المجتمع والطبيعة منذ هيراقليطس في الفلسفة اليونانية حقيقة أولية ينطلق منها كل فيلسوف جاد ، إلى أن أمسكت بها الفلسفة الألمانية على يدي هيجل لمركس . ولكن الحكيم في الوقت الذي وقف فيه مع بداية الطريق الصحيح كان قد بدأ المسير في منعطف مسدود من منعطفات هذه الطريق . ذلك المنعطف الذي يترأى لنا من « التبسيط المذهل » لفكرة التناقض ، للدرجة التي لا يلتقط معها سوى القشور السطحية المبكرة كالليل والنهار في الطبيعة والآخر والشر في الأخلاق والرجل والمرأة في الإنسان ، إلى غير ذلك من « الثنائيات » كما دموها منذ قليل ، رافضا تبسيطها بالتناقضات . والجانب الآخر من التشرة السطحية هو الحركة البطيئة التي تقرب من الآلية أحيانا والسكون الحقيقي أحيانا أخرى ، لهذه السلسلة « المنطقية » من الثنائيات .

هذا على الرغم من أن الفلسفة قطعت شوطا بعيدا في تصور التناقضات وحركتها في المجتمع والطبيعة . فليست التناقضات قاصرة على المشاهد المبكرة من الكون ، ولكنها تصل إلى أدق عناصره وجزيئاته وذراته . وهي تمضي في حركة جلية أبدية الصراع تمضي به من البساطة إلى التركيب إلى الأكثر تركيبا ، وتحول به من الكم إلى الكيف إلى الكم من جديد ، إلى الكيف مني مستوى جديد ، ومن العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية . وهكذا يحدث التقدم في جوهره العميق ، سواء في الظواهر الطبيعية أو في الظواهر الاجتماعية .

فالفرض النظري إذن بأن الكون « متعادل » هو غرض لا أساس له في أرض المعرفة الإنسانية التي تجاوزت المفهوم الثنائي إلى مفهوم التناقض ، كما تجاوزت الكون إلى الحركة .

لها العنصر الآخر ، وهو البناء المنطقي للبحث ، فإنا نعرف عليه من

التعاط الحكيم لمجموعة من الظواهر والحكم عليها بقانون التعادل المفترض . وبالرغم من فساد الفرض النظري وعدم صحته مليا ، فاننا سنمضي مع هذه الظواهر التي طبق عليها «القانون» حتى نكتشف فساده للمرة الثانية عند التطبيق .

يقول الحكيم ان ثمة اختلالا هذه الايام في صميم العصر . فالخلق السائد على الاجيال المعاصرة يبعثه هذا الاضطراب في ميزان التعادل بين العقل والقلب ، بين الفكر والايمن (٢٦) فآزمة الانسان في هذا العصر هي عندي نتيجة اختلال في تركيبه التعادلي .

والانسان عند الحكيم — وفقا لفكرة التعادلية — حر في اتجاهه حتى تتدخل في امره قوى خارجية يسميها حينئذ القوى الالهية « حرية الإرادة » في الانسان عندي اذن معيدة شأنها في ذلك شأن حرية الحركة في المادة » (ص٣٩) . ويقفز الى التساؤل : وهنا ينبغي ان نسأل العقل والعلم هذا السؤال المعضل : ما هي هذه القوى الخارجية ؟ ويستمر من الوجودية تعبير « المسؤولية والحرية » ولكن بمعنى مختلف من معنيهما في الفكر الوجودي . فالخير والشر هما الموجب والسالب في كهرياء العلاقات البشرية ، والخير والشر في رايه لا شأن لهما بالانسان الفرد ولا وجود لهما الا بالمجتمع (٤٩) . وليست السجون هي العلاج « التعادلي » للبشر ، وانما « أداء الخير للمجتمع » هو هذا العلاج المتمر ، وعلى هذا الوضع يجب ان تلغى السجون ، ويقام بدلا منها مصانع وادوات انتاج (ص ٥٦) . ووجود الخير والشر يؤدي الى وجود الضمير . فالضمير عند الفرد هو احساس الذات بالذنب أو هو شعور الذات بشر الحق الغير لم يقدم عنه حساب . والضمير عند المجتمع يولد شعورا مماثلا بان عدلا ما نحو الغير لم يتحقق « وهنا تقوم الثورات الاجتماعية لتصحيح الوضع وتعيد حالة التعادل التي تسمى العدالة أو العدل الاجتماعي » (ص ٦١) فلما استطاع الشعب في المصور الحديثة أن يحكم نفسه بنفسه انشطرت قوته نفسها الى قوى مختلفة في صورة احزاب تتوازن وتتعاقد كي تحتفظ بوجودها الضروري للتعبير عن ارادة من تمثلهم من طوائف الشعب . فإذا تغلبت طائفة في النهاية وأبطلت كل ما عداها من الطوائف والطبقات واتحدت في قوة واحدة تشمل الدولة كلها فإن هذه القوة أيضا لا تثبت أن تولد قوة أخرى خفية تعارضها وتجاهد في الظهور . وقد تخفق وتكبث وتهزم وتخفق ولكنها لا بد يوما أن توجد . لان قانون التعادل الذي نرى مظهره في الشهبان والزفير هو الذي يعمل هنا أيضا ونرى مظهره في وجود « حركة توازن حركة

.. لان هذا هو شرط الحياة » (ص ٦٢) . من هنا كان العرض والطلب هو القانون التعادلي في مجال الاقتصاد كما ان قانون رد الفعل ، والتعويض ، هما المحركان لجهاز التعادل . بقوة العمل التي تمثل « التنفيذ » تخشى وتكره دائما قوة الفكر التي تمثل « النقد والتوجيه » واذا ما تحول الفكر السياسي الى ميل سياسي « منظم في حزب » فقد جوهه « الحرية » وتحول الى نقضه الذي لا سبيل الى اللقاء معه : « العمل » . ويحذرنا الحكيم تحذيرا مطولا من ان نفهم كلامه على غير النحو الذي يقصده فيقول « لا .. استقلال الفكر شيء والانعزال شيء آخر . المنعزل لا يتأثر ولا يؤثر ، فهو شيء غير كائن بالنسبة الى الغير أي المجتمع . والفكر الذي ينعزل عن العمل شأنه شأن الفكر الذي يبتلع العمل ، كلاهما لا وجود له . انما المقصود باستقلال الفكر هو ان يكون له كيان خاص وارادة خاصة في مواجهة العمل ، حتى يستطيع ان يتأثر به ويؤثر فيه » (ص ٧٥) ولعل اختلال التعادل بين قوة الفكر وقوة العمل هو محور المأساة البشرية في العصر الحديث (ص ٧٩) . هكذا التعادلية في الفن : الحرية هي نبع الفن ، واذا كان الوجه الاول للفن هو التعبير ، فالوجه الاخر هو التفسير » وتفسير حياة شعب معناه اتخاذ رأي معين تجاه هذا الشعب » (ص ١٠٣) واذن فهناك التزام في التفسير ، وليس هناك التزام في التعبير . واختلال التعادل بينهما اما ان يؤدي الى الفن للفن او الى الواقعية الاشتراكية . الفن للفن ابتلاع الشكل للضمون ، والواقعية الاشتراكية ابتلاع المضمون للشكل .

ويختتم توفيق الحكيم كتابه عن « التعادلية » بقوله : ان مسؤولية المفكر الحر الحقيقية انها هي امام نفسه وحدها لا امام حزب من الاحزاب ولا حاكم من الحكام . وان المفكر الذي يترك مكانه لينضوي تحت لواء سلطة العمل الممثل في حزب او حاكم هو مفكر هارب من رسالته ، وان هذا الهروب الى معسكر السلطة والحكام هو الذي جرد الفكر من سلطانه ، وجعل منه تابعا لا متبوعا « ولم يخطر في بالي قط ان ازل الفكر من أي نشاط سياسي او اجتماعي . فالعزلة التي دعوت اليها هي العزلة عن السياسيين لا عن السياسة ، ومن الاحزاب لا عن المجتمع . فالفكر في كل الوانه من ادب ومقتض ومن يجب في نظري ان يعنى بكل ما يجري في مجتمعه وعصره من شؤون السياسة والاجتماع . لانه ما دام يعنى بالبشرية ، وما دامت البشرية متصلة بالسياسة والمجتمع ، فلا بد للمفكر او الاديب او الفنان ان يعيش عصره كله ومجتمعه كله بما فيها من شؤون سياسية واجتماعية » .. (ص ١١٤) .

ان الملاحظة الاولى على عنمر « البناء المنطقي للبحث » في كتاب التعادلية ، هو التعميم . ولعله لحد عناصر « تجربة الذهن » التي عاشها راحب الفكر المعتزل في البرج العاجي . هذا التعميم يجعل من كلية « العقل » او « القلب » التي يستخدمها الحكيم شيئاً بلا معنى او بلا دلالة اجتماعية . ذلك ان العقل الانساني له اطاره التاريخي الذي لا يعرف الا به . فالمعتزل البدائي يخطف من العقل العبودي عن العقل الاتطاعي من العقل البرجوازي عن العقل الاشتراكي . وبالرغم من ان هذا التقسيم نفسه لا يخلو من التعميم ، الا انه تعميم من لجل التقريب الواقعي لا من لجل الفكرة المطلقة . فالمعتزل عند الحكيم تركيب ميتافيزيقي مطلق ، وكذلك العلم . بل ان العلم عنده هو المستوى الفيزيقي او التكنولوجي محسوب . أما العلم الاجتماعي ، فليس له شأن عند الحكيم ، ذلك ان عملية التصنيف لا يقيمها على أساس الاتصال والتفاعل بل على أساس الانفصال والتجاوز . وهذا هو جوهر الفكرة التعادلية التي تقوم على التناقض الشكلي المحض ، فتصبح حركتها لتقرب الى السكون او اقرب الى الدورة الالية الميكانيكية . التاريخ يعمد نفسه ، وكل شيء اذن يعمد نفسه ، وبالتالي فلا تغير حقيقي هناك . فكل شيء يأخذ مكانه الان سوف يأخذ نفس المكان غدا . ولهمست الحركة داخل الزمان حركة حلزونية او لولبية ، ولكنها حركة دائرية منتظمة تعيد كل شيء الى مكانه المقرر له منذ البدء . وهذا هو الثبات الاعظم ، او السكون الابدي . بل هذه هي نقطة الانطلاق الغيبية فسي تنكر الحكيم التي افترضت جمود الواقع مضموناً ، وتحوله شكلاً ، وهو تنكر طبيعي لابن الطبقة المتوسطة التي تفترض بدورها خلودها فوق عرش السلطة .

فالمسورة المطلقة من قيود الزمان والمكان ، للمعتل والعلم ، هي التي توالدت فيها بعد وافرخت الفصل المتعسف بين العقل والقلب ، او بين الفكر والعمل ، او بين الاتزام والحرية . فالمعتل المطلق يدور فلكياً مع القلب دورة اهلية او ثورة اجتماعية . فكل منهما له « منطقة حرام » يتمتع على الاخر منتظمة ، اذا اصلها الخلل دمونه كسوفاً او خسوفاً ، مدينة ماضلة او حريا تجاوزها ، تلبها ككواثر الحرية عند توما الاكويني التي تتلاصق ببعضها البعض ، ولكنها لا تتداخل فيما بينها على الاطلاق . هو التصور السكوني للعالم ، للزمان والمكان والانسان . فالمعطلة البشرية هي الاتفعال الذاتي لوجدان الفرد منذ بدء الخليفة ، والعقل الانساني هو الادراك الذهني لتكثير الفرد منذ بداية التاريخ . وهكذا لا يتغير سوى الشكل من المجتمع العبودي الى المجتمع الحديث ، لما الجوهر او المضمون الانساني ثابت ، خالد ثبوت

القوى الخارجية التي لودعته طينة البشر وخلودها . والشكل البشري هو الجسد ، والمضمون هو الروح ، الأول مصيره الى زوال الشكل ، والآخر بحسره الى خلود الجوهر وتوحده مع ينبوع الاسمى . هكذا تنتهي التبادلية الى أحد الألوان الاخلاقية المفرطة في المثالية ، تكاد تلامس « الوجد الصوفي » الذي سبق أن لامسناه في الثالث : مصر والحرية والفن . بل أكاد أقول ان الجانب « المطلق » في هذه العناصر الثلاثة ، قد تجمع وتوحد وتبلور في مطلق واحد دماغ الحكيم خطأ بالتعاملية ، وكأن الاجدر به أن يدموه بالسكونية .

وهكذا تؤدي « التفانيات » الى الطرف الاقصى المقابل لمصراع المتناقضات . . التفانيات تؤدي الى الانفصال والثباتية والسكون ، والمتناقضات تتصارع وتتناحل وتلتحم ببعضها البعض في حركة دائية مستمرة تؤدي الى تغير الظاهرة شكلا ومضمونا . ومهما كان خطأ هيجل فالحا عندما تصور الفكر سابقا على الواقع ، فانه سيبيح له الفضل العظيم في ريادة للفكرة الجدلية العميقة في اطرافها المثالي . فقد تصور حقا ، الفكر سابقا على الواقع ، ولكن متحققا فيه . وما كان يمكن أن يتم ذلك في فلسفة هيجل الا عن طريق صراع المتناقضات التي تؤدي الى « تركيب » يظلف كما وكيفا عن شكل الظاهرة ومضمونها في الصورة السليقة على المستوى الجديد من الصراع . من هنا كان الكشف العظيم لماركس أن وضع الفكرة الهيجلية عن الجدل في اطرافها المادي نجعل الواقع سابقا على الفكرة ومصدرا لها .

ومنذ هيرقليطس الى ماركس ، مر الجدل بتطورات عديدة في محاذاة التطور الحضاري للمجتمع الانساني . . لم يستلهم منها الحكيم سوى المعنى القريب والمباشر لفكرة التناقض ، التي ما عنت عنده سوى الأزواج الثنائية . وهذا يوضح حقيقة هاب ، هي أن تعاملية الحكيم ليست استيرادا غريبا محضا وبعبارة ادق ليست تقليدا آليا ومحكاة حرفية لاحدى الفلسفات البرجوازية في الغرب . انه قد يقتطف زهرة من هنا وشوكة من هناك ، ولكنه يغرس هذه وتلك في تربة تكوينه الذاتي والموضوعي ، فنتشر شيئا جديدا لا علاقة له الا بالفاظ العقل والعلم والديموقراطية والالتزام ، وما اليها .

وكذلك فاني أستبعد تأثير الحكيم باي من تيارات الفكر المصري الحديث التي تبلورت الى حد ما في اصول غربية كالجودية والوضعانية المنطقية والماركسية ، وفي هذه النقطة بالتحديد تتجلى فكرة الحكيم بشأن ايجاد فلسفة أصلية مستمدة من كيئنا الروحي ، أي فلسفة مصرية ؛ وقد غلب من ذهنه تلبا أن إمكانية ايجاد مثل هذه الفلسفة يقرب من المستحيل ، على العكس من

إمكانية تحقيقها في الأدب والفن ، بل ربما كان نجاح الحكيم في تصوير الفكرة المصرية أميا وغنا ، هو الذي قادته الى محاولة تصويرها بناء نظريا أو فلسفيا . لقد غلب منه بالتأكيد ان ارتباط الفلسفة بالعلم في العصر الحديث ، يجعل من المعسر على حضارة متخلفة نسبيا من حضارة العلم ان تثبت فلسفة جديدة . فالعلم يحتم على الفلسفة ان تتجاوز النظرة المحلية الى الاشياء ، الى النظرة العالمية . والعلم يقول ان النظرة العالمية الشاملة في عصرنا هي الاشتراكية التي توطلت دمجها النظرية بالفعل . وليس امام الشعوب المتخلفة حديثا الا الاجتهاد الضيق المثير في اكتشاف طريقها الخالص الى الاشتراكية . هذا اذا كان المفكر قد ارتبط تاريخيا ونضاليا بالفكر الاشتراكي ، أما توفيق الحكيم فقد تبنى تفكير الطبقة المتوسطة بشكل عام . أي ليس كما هو متحقق بالفعل في فلسفات البرجوازية الغربية ، وليس كما هو منقول الى الفكر البرجوازي المصري . وإنما هو قد جمع بعض الجوهرات الثابتة في الفكر البرجوازي ككرة الديمقراطية ومكرة العقل ومكرة الاخلاق . ثم أضاف اليها تأملاته الذاتية القريبة من مستوى « الفن » منها الى البحث الفلسفي المجرد ، فجاءت التعادلية مجموعة من الخواطر التي سبق أن طالعناها مبصرة ، وأضحت الآن على درجة ما من القبول .

نعمندما نقول ان « التعادلية » هي إحدى ثمار الطبقة المتوسطة ، يجب أن نتحذر كثيرا ونحن نقرر هذا الحكم (١) . فالتعادلية من زاوية أخرى هي إحدى ثمار توفيق الحكيم نفسه .

هي إحدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى أن التعميم كعمود فقري لوجهة نظرا ما ، يقود بالضرورة الى ثبات الوضع القائم اجتماعيا وإن اختلفت « أشكاله » السياسية الممثلة في الأحزاب . وهي أيضا إحدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى أن « الأخلاق » كسلوك بشري تتعلق بمجموعة من القيم المجردة من العلاقات الاجتماعية والواقعية .

ولكنها أيضا تعبير أمين عن تجربة الذهن في حياة راعب الفكر . . فالتناقض عنده بين الفكر والعمل ، هو النتائج الطبيعي لتجربة الذهن والمنطلق السكوني في مجال الفكر . فلو أن منطلق الحكيم هو التصور الجلي لعلاقة المعرفة بالواقع ، سواء كان هذا التصور ماديا أو مثاليا ، لكن التناقض بين الفكر والعمل قابلا للحل . ولكن الحياة الفكرية داخل إطار تجربة الذهن

والمنطلق السكوني يقيم حاجزا ابديا بين الفكر والعمل . التصور الجدلي لعلاقة المعرفة بالواقع يعني المعرفة بالواقع فيضيف اليها تراكمات التجربة الفعلية التي تؤدي بدورها في المدى البعيد الى تغير كيفي لكيد في مستوى المعرفة . كذلك يحدث العكس في نفس اللحظة فيفتني الواقع الخام بالمعرفة الواعية ويحدث التزاوج الخصب المثمر بينهما ، فتنمعد أبعاد الواقع وتترايد جوانبه الايجابية وتقل الجوانب السلبية . وهذا هو الفهم العلمي الحقيقي لمعنى الإرادة الانسانية ، فليست الحرية الا الوعي بقوانين الضرورة المضرة في الطبيعة والمجتمع . ولما كان الوعي عنصرا انسانيا متطورا ، كانت ارادة الانسان ذات الفعلية الحقيقية هي الومضات المشعة من التحام الفكر بالواقع ، لا باستقلال كل منهما من الآخر . وليست الاحزاب وكافة أشكال النضال الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الا مواد اللحام او هزات الوصل بين الفكر والعمل . ولتأكد ان القول ان التنظيم السياسي هو أحد أشكال الفكر ، وبالتالي فهو سلاح في يد الفكر لا تنبلة تهدده بالانفجار والتلاشي كما تصور الحكيم .

كذلك علاقة الشكل بالمضمون في الادب والفن ، فليس الفصل التام بينهما الا وليدا للتصور الارسطي القديم لمعنى الادب . هذا المعنى الذي تسلط على فلسفات الجبال ثرونا طويلة وما يزال يلقي ظلاله على عصرنا الى الان . بل لقد بلغت سطوة ارسطو ومفهومه الشكلي ان بدأت بعض الفلسفات المعادية في جوهرها لارسطو ، تغير من جذرها بحيث لا تتلام معه شكلا ، ولكنها تنتهي الى الاتفاق الجوهرى معه مضمونا .

والحق ان الشكل في الادب ليس هو الاناء والمضمون هو الماء بداخله ، كما انه ليس بالهيكل العظمي والمضمون هو اللحم الذي يكسوه والدهاء التي تسري في شرايينه تهده بالحياة . فالشكل والمضمون تعبيرات مجازية يجب ان نتخلص منها سريعا ، لان احيالا جديدة باذغة ينهني عليها ان تنشأ في جو مطهر من رواسب المفاهيم الشكلية ، فالحمل الادبي هو مجموعة من العناصر النفسية والاجتماعية والتاريخية والذهنية ، تشابكت فيما بينها على نحو غاية في التعقيد . وبالتالي قد يكون الشكل بمعناه القديم عنصرا جوهريا من عناصر المضمون ، والعكس صحيح ايضا . ومن ثم تصبح جميع العناصر في تعامل دائم مستمر يغير من هيكل المستوى الفني والمعرفة الفنية في كل لحظة بحيث لا يبقى على شكل بمفرده ولا مضمون بمفرده يمكن الحكم على احدهما بابتلاع الآخر كما تصور الحكيم . فالفن للفن ليست ابتلاعا شكليا للمضمون ، وانما هي في ذاتها مضمون غني . والواقعية الاشتراكية ليست

ابتلاعا مضمونيا للشكل ، وإنما هي في ذاتها شكل من أشكال المعرفة . هذا التداخل العميق والمعتد بين الشكل والمضمون لا يعني الا شيئا واحدا هو فساد الفكرة الارسطية المسئلة ألينا عبر العصور .

وكذلك الحرية والالتزام ، فما دام المفهوم العلمي للحرية هو الوهمى بالقوانين المضرة في الكون ، فإن الالتزام حينئذ بهذه القوانين يصبح أمرا شبه محتم لا سبيل الى الخلاص منها الا بالاحلام الميتافيزيقية أو الجنون أو الانتحار . وما دام المفهوم التاريخي للحرية يمتضي في خط مواز للتقدم الانساني ، فلا سبيل لملء الكاتب الحر الا أن يلتزم بخطوات هذا التقدم أو يتخلف عن الركب مولولا على لجلد الماضي ، غثة « وحدة نسيج » من الالتزام والحرية ، لا علاقة لها بالعصر الحديث ومذاهبه ومؤسساته الحزبية . كل ما يمكن أن يضيفه مصرنا هو المزيد من الوهمى ، وبالتالي المزيد من الحرية . حينذاك لا تجسد الحرية في برج من العاج يمتزل فيه راهب الفكر بعيدا عن « الفوفاء » أو « الدهماء » أو « الزعاع » فتلك هي التسميات الحقيقية التي يجب أن تحل مكان الاقنعة التي دماها الحكيم بالأحزاب والمنظمات السياسية .

هذه الملاحظات كلها تنفوي تحت لواء ما أسميه بالتنميم في تفكير توفيق الحكيم . بقي الجانب الآخر الذي أسميته بالنظرة الاخلاقية . هي النظرة التي تولد نتيجة تراكمات كنية للقيم الاخلاقية على طول الزمن . ترفض هذه النظرة التصنيف التاريخي للقيم كملاقة اجتماعية قابلة للتطور من عصر الى آخر وفق مجالات النظام الاجتماعي . فليست « الاخلاق » قيما مطلقة نهائية ، ولكنها تتلون بالوان الثبات الاجتماعي سواء كان طبقة أو فئة ، أو أفرادا ، وسواء كانت الارض الاجتماعية ، هي مزرعة الاقطاعي أو مصنع البرجوازي . أن فيليب معنى الجدل من تعادلية الحكيم إحالها الى سكونية غامضة لا تقدم حلولا واقعية من جانب « الفكر » المصري الى « العمل » السوري . وامتد مخلصا أن الحكيم قد تسف مع نفسه حين تصور هذه « الفكرة التعادلية » هي محور أعماله الفنية . ولعل الاتصاف يقتضي أن نكتشف الانكار المحورية في هذه الأعمال ، ولكن هذا الاتصاف أيضا يقتضي أن نكتشف خلال هذه « الفكرة » على تطبيقات الحكيم لها في الواقع العملي المباشر .

الفصل الخامس المفكر السياسي

تقع أهم كتابات الحكيم السياسية « تاريخيا » في أكبر الفترات حرجا من تاريخ مصر الحديث ، اذ هي تبدأ قبيل الحرب الأخيرة مباشرة (١٩٣٨) وتكاد تنتهي عام ١٩٤٨ أي قبل الثورة بأربع سنوات تقريبا . ومعنى ذلك أن عشر سنوات كاملة ، مرت بها مصر والعالم بأحداث جسام كان توفيق الحكيم خلالها كاتبا دؤوبا على متابعة هذه الأحداث متابعة عملية مباشرة . فبالرغم من أنه لم ينشؤ تحت لواء حزب من الأحزاب ، إلا أنه كان أكثر نشاطا من كتاب هذه الأحزاب الذين احترقوا الكتابة السياسية بينما كلن الألب احدى هواياتهم .

وكانت أولى المشكلات التي صادفت الحكيم عند عودته من أوروبا هو « النظام السياسي » أو شجرة الحكم كما أسماها في مجموعة الاحاديث التي نشرها عام ١٩٣٨ ، فهو تأثر على النظام البرلماني في مصر ويسميه الاداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين . على أن نقده العنيف للنظام النيابي لا يعني أنه يطالب بالغاءه ، فزوال هذا النظام من عالمنا — يقول الحكيم — يفضي الى مشكلات لا حل لها ، لان هذا النظام ليس تدبيرا معسفا فرضته ارادة معينة في وقت معين وانما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ (ص ١٦٤، ١٥٤، ٧ من شجرة الحكم) .

ويصور رئيس الوزراء في أحد فصوله الحوارية كآمر ناه يعين ويفصل ويحيل الى المعاش ويعطي ويمنع ويطلق اليد في الميزانية والمصاريف السرية ويتزاحم حوله ذباب المحسبي والمقرئين ، حتى اذا ما استقال أو اتيل تخلفاته مجالس ادارة الشركات (ص ٣٢ ، ٣٣) ولا بأس من انشاء بعض المطاعم للقراء وان لم يكن الغرض منها اطعام القراء (ص ٣٨) ويردد أحد اصحاب

المعالي في نفس الفصل الذي اقلبه الحكيم في الاخرة « الشوك هو المسؤولية ،
وملكة الحكم كما نقناها في مصر لم يكن لها شوك ولا نوى بل كانت سهلة
المأخذ سائلة المثل » (ص ٤٢) .

وينفض يده من عملية « الانتخبل » كمظهر ديموقراطي في البلبدان
المحضرة فهو يذكر قول هتلر : قد يكون من الايسر ان نأمل رؤية جبل يعمر من
تقب ابرة على ان نأمل في رؤية رجل عظيم يكتشف عن طريق انتخبل
الجواهر . فمرد صاحب المعالي كما تصوره الحكيم : هذا قول يجوز في ألمانيا
وأوروبا أما في مصر فمن قال ان الشعب أو الجماهير تنتخب أحدا (ص ٥٥)
فالمسألة بسيطة : جمع الاصوات وجمع الدودة ان هما الا عملية واحدة في أرض
مصر (ص ٤٦) ويصوغ الحكيم مدى الضلال الذي يغرق فيه الشعب للدرجة التي
معها تنطلي عليه الخدمة ، فيقيم التماثيل لأولئك الذين سلطوه كل شيء باسم
الديموقراطية (ص ٤٨) لأن الناس في مصر — وكان اليأس بدأ يعرف طريقه
الى قلب الحكيم — هم تصيرو النظر « ولن يروا المبادئ الا اذا ارتفعت فوق
الكراسي » (ص ٥٥) .

وما أن يستولي عليه اليأس تماما حتى يفرض تناقضا ضخما بين
المبادئ والسلطة ، يجعل الزعيم (في فصل حوار آخر يستلهم فيه شخصية
سمد زغلول) يقول : أن فطلتنا الكبرى هي قبولنا الحكم فمبقرتنا الحقيقية
كانت خارج الحكم (ص ٥٨) وسقانا المريدون والمفرضون خير الفرور باسم
كلمة « الاغلبية المطلقة » فكنا ننزلق الى نوع من حكم الطفيلين ، لا يمكن أن
تقره مبدلنا ولا ماضينا الديموقراطي النزيه (ص ٥٩) .

ذلك هي اهم آراء الحكيم السياسية التي بلورها في لمصول تبشيرية نشرت
لاول مرة عام ١٩٢٨ ثم نشرت بعد ذلك بين دفعتي كتاب . وهي آراء اقرب الى
الانطباعات السريعة لتلك الفنان القادم من أوروبا يحفل في مخيلته صورا لامعة
لمعنى الديموقراطية والعمل السياسي ، صورا هي في الاغلب نتاج المواجهة
بين التراث الديموقراطي المغربي كما تحكيه الكتب ، والتراث الحضاري كما
ترويه المتاحف . ولم تخرج حياة الحكيم في باريس عن هذا الاطار « الثقافي » في
معظمه ، والابتعاد التام من خضم الحياة السياسية الحقيقية التي واجهبذخوة
الزمنة في اتون الحرب العالمية الاولى . فقد آذنت نهاية القرن التاسع عشر بنهاية
« العصر الذهبي » للرسالة الديموقراطية واقتصادها الحر ،
وبدأت عصرا جديدا هو عصر الاستعمار بعد أن بلغت تراكبات التركيز والتركز
بالاحتكارات ، مرحلة كينية جديدة تقف حائلا صلبا ضد الديموقراطية والاقتصاد

الحر . وقد عبرت المرحلة الجديدة عن نفسها تعبيرا مباشرا في النازية والفاشية اللتين ظهرتا في مجال السياسة الدولية كتتويج أصيل لنهضة العالم « الحر » وبداية الدكتاتورية العسكرية والعنصرية كوجه آخر للعملة الاستعمارية .

ولقد كان الاستعمار أحد العناصر الرئيسية التي أسهمت في زيادة حدة تخلفنا الحضاري وغياب التقاليد الديمقراطية عن أسلوب الحكم في بلادنا . وهذه هي النقطة الخطيرة التي لم يتنبه اليها الحكيم الا في صورة انطباعات عاجلة تناولت القشرة الخارجية في حياتنا السياسية دون التوغل في جئور هذه « المشكلية » لدولاب الحكم النيابي عندها . فالتناقض بين المبادئ والسلطة ، وبين السلطة والمسؤولية ، وبين المسؤولية والشعب ، كلها وليدة تاريخ طويل من العبودية في مختلف صورها السياسية والاقتصادية والاجتماعية . هذه العبودية التي تبذت في تخلف حضاري رهيب ، وانعدام التقاليد الديمقراطية في أسلوب الحكم . فليس الفرق الكائن بيننا وبين الغرب في ذلك الوقت ، فرقا شكليا بين الصورة الحضارية الالامعة التي عاشها الحكيم في باريس ، والصورة الشائمة التي استقبلته في مصر كما يذهب البعض (١) . لقد كان الفرق فرقا حضاريا كاملا بين حضارة قاهرة وحضارة مقهورة . وفي ظل الحضارة المقهورة تفرخ أبشع الأنظمة الرجعية العفنة التي لم ير الحكيم في شبابه الباكس سوى طلائها السطحي وقشرتها الخارجية ، فالنظام الدستوري الذي أعقب ثورة ١٩١٩ كان كسبا تقديما لا شك فيه ، ولكن الهيمنة الاستعمارية للاحتلال البريطاني ، والسطوة الاستبدادية للرجعية المحلية ممثلة في العرش وكبار الملاك .. دابت هذه القوة مجتمعة على سرقة واغتصاب مكاسب الشعب الديمقراطي . فابطينا حينما بزيور وحينما آخر بمحمد محمود وحينما ثالثا باسماعيل صدقي ، الى آخر هذه القائمة التي فرغت دستور ١٩٢١ من محتواه الديمقراطي ، وحاولت الانقلاب الدستوري عام ١٩٣٠ وبين التاريخين كان البرلمان يخلق يوم افتتاحه ، وتظل البلاد بغير دستور ثلاث سنوات متتالية ، وتعطل عشرات الصحف وتلفي مئات الاجتماعات وتضرب الاف المظاهرات بالرصاص . لقد كان هؤلاء الحكام الذين سخر منهم الحكيم من ألد أعداء الديمقراطية ، فلم تكن الديمقراطية الا ضحية يمتدى عليها ، كما لم تكن جواهر الشعب المصري الا ضحية أخرى .. غير أن نضال هذا الشعب لم يتوقف لحظة واحدة عن احراز المكاسب الثورية ولن ظلت في مستوى التراكبات

الكعبة التي لم ترتفع الى مستوى التفير الكيفي الا في لحظات الانفجارات المتوالية التي لم تنقطع على طول تاريخنا الحديث .

ولعل اهتزاز نقة الحكيم في الديموقراطية من ناحية ، وفي الشعب المصري من ناحية اخرى هو انه قد عاش عمره في نطاق « تجربة الذهن » التي تشاهد معالم الحضارة الغربية في قيمتها الفكرية والفنية ، ثم تشاهد ملامح حضارتنا في حضيضها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي ، ثم يعقد مقارنته الظالمة التي تقوم اساسا على الاطلاق والتعميم دون التحليل والتفصيل . وقد وصفت مقارنته بالظلم ، لان هجومه العنيف على النظام البرلماني والاحزاب السياسية ، كانت تفلت سبله الحادة لتصيب الديموقراطية نفسها ، واكثر الاحزاب قربا من الشعب ، ومن هنا لم تجيء تلك الفصول التمثيلية التي نشرها الحكيم عام ١٩٢٨ بالثمار الايجابية المرجوة من قلب شباب وطني متحمس لرقى بلاده كتوفيق الحكيم . وربما كان من المفيد القول بان كتابات الحكيم النظرية بشكل عام ، وكتابات السياسية بشكل خاص ، تتميز بالعموميات الشديدة فتناقش الهيكل المجردة من اللحم والدم ، ويعتمد على الابنية الهندسية اشكالها المتوازية او المتناظرة او المتناقضة . هذا المنهج السهل يؤدي بدوره الى نتائج سهلة ، غير ان مقدماته « العامة » لا تتدبر التعاريج والمنعطفات التي لا تخضع للمنطق الشكلي في الفكر السياسي ، كما انها لا تتقصى الخفايا المفسفرة في جوف الحركة الاجتماعية والتي لا تتضح ان يراها من الخارج . وهذه كلها من نواتج تجربة الذهن التي عاشها الحكيم في برجه العاجي . وذاك احدى نتائج ثورة المعتزل في صورتها السلبية . فهو قد يرى انه يقف فكريا في صف واحد مع مبادئ حزب الوفد ، ولكنه يقشعر اذا ما اعتلى الوفد عرش السلطة . ذلك انه لا يتصور الفكر في مجال التحقيق الا شيئا ملونا بالمطامع والاهواء والرغبة في التسلط . اما الفكر المجرد من شبح السلطة ، فهو الفكر الحقيقي الاصيل . اذن فلا مجال للتحام الفكر بالواقع ، وانما يهضي كل منهما في دورة آلية مستقلة عن الآخر . ويتحول الفكر الى احلام تقترب من بناء المدينة الفاصلة في احسن الاحوال ، ولا يصلح دواء الى دائرة العمل من اجل تحقيقه .

لهذا السبب تصاحب فكرة الدورات المنفصلة توفيق الحكيم (١٩٢١) في كتابه « سلطان الظلام » حين يضع يده على احدى مصائب القرن العشرين : الحرب العالمية الثانية ، فيقول ان كنيسة العلم الحديث بكرادلتها الراسماليين تفتتح ابوابها على جهنم الفرائز الاولى « نعم . نحن في نهاية الدائرة . . اسوف ندور دورة اخرى من جديد ؟ » (ص ٢٧) ويبدو ان هذه الحرب بالذات كان

لها اكبر الاثر في موقف الحكيم السياسي ، ولا بد لي من ان انتطع هذا النص المطول الذي يشير فيه الى هذه الحرب قائلا : « تلك هي امتف صدمة هزت نفسي في السنوات القلائل التي تلت الحرب الكبرى الاخرى .. لقد كنت ممن يؤمنون باطراد التقدم الانساني .. لقد كنت اتابع وقتذاك آمل السلسلة والكتاب في جمعية الامم ، والسلام ، ولطالع آراء ماركس وتلاميذه في (الدولية) و (اللاعسكرية) .. لقد كنت غارقا لنا ايضا في تلك الاحلام التي نسجها لنا هداة البشر وقادته الروحانيون من الرسل والشعراء والمفكرين .. لقد كنت موقنا بان الاوان قد آن — عقب تلك الحرب — لزوال الحواجز بين الامم وانقضاء عهد القبائل الوحشية المتنافرة التي يسمونها اليوم (دولا) تغيير احداها على الاخرى مدفوعة بطلب الارض والدم والجنس ، واتجاه البشرية اخيرا الى تحقيق ذلك المجتمع الانساني الاعلى الذي يجعل من سكان هذا الكوكب اخوة احرارا .. » (ص ٢٤) .

لقد طبق الحكيم فكرة الدائرة التاريخية للانسان على العلم والراسمالية ، غامر التطبيق ياسا مريرا من العلم والراسمالية مما . ثم طبق الفكرة على التقدم الانساني ، فعاتت له الحرب ان ثمة تناقضا « حتميا » بين الفكرة الدائرية والتقدم الانساني . والحق ان نهاية الحرب الاخرى كانت قد اعلنت سقوط الراسمالية كامل للانسان ، ولكن هذه النهاية بعينها اعلنت في نفس الوقت بزوغ الاشتراكية كنظم عالمي ، مهما شابته لخطاء البداية ، فهو الامل الاكثر واقعية لانسان اليوم والغد . ولم تلح بصيرة الحكيم السياسية هذا الجوهر العميق لان تبدا الحرب حربا استعمارية وتنتهي حربا تحريرية . لم يلح ان العلم في ظل الراسمالية من الحتمي استخدامه من اجل الحرب، ولكنه في ظل الاشتراكية هو رسول الحضارة والسلام .

ثار الحكيم على العلم والراسمالية كاي فنان رومانتيني حالم في لوربا ، وما ان شاهد انقراض الخراب حتى سارع يهرول الى الغابلات « البكر » والطبيعة « المعزاة » والبراءة « الاولى » . حينذاك املن ياسه من الفكرة المالية التي تلقاها فيما يبدو مع سلامة موسى كطريق للخلاص من البؤس المحلي ، اي انها كانت في حقيقتها بمثابة « المطلق » الرومانسي كالحلم الذي يتجاوزان به حاضرا تعميسا الى مستقبل اكثر « انسانية » .. اي اننا يجب ان نفرق بين الفكرة المالية التي تبناها بعض المفكرين الاوربيين كويلز وتلقفها الاستعماريون كدعاية فكرية للامبريالية ، وبين هذه الفكرة حين وصلت اليانفي مرحلة الخلف القومي . فقد كانت بمثابة الجناح الاخر للفكرة المصرية ، هذه

تستمد قوتها من تراب الاجداد ، والاخرى تستمد بريقها من تراب المستقبل ، وكلاهما تجلوز روماني لمرحلة العذاب المزوج : الانراك والتجلز .

واذا كانت الحرب الاخيرة ، سواء في وجهها المشرق : هزيمة النازية وقيام النظام الاشتراكي ، او في وجهها المعتم : الخراب الحضاري العظيم ، قد اوصلت الحكيم الى طريق الياس من العلم والراسمالية والعالمية فقد اوصلته ايضا الى محطة الياس من الديمقراطية . لقد انعكست آثار الحرب على الشعوب الصغيرة بمزيد من الضغط على الحريات الديمقراطية من ناحية والضغط على البطون الخاوية من ناحية اخرى . اي ان الخراب الحضاري العظيم انعكس علينا بالمزيد من التخلف الحضاري والفراغ الديمقراطي . ولكن هذا لا ينسينا شيئا آخر ، هو ان قيام الاشتراكية كنظام عالمي ، اصبح نميرا فعلا لنضال الشعوب الصغيرة واصبح معينا لا ينضب من الفكر الاشتراكي المتطور خلال التجربة الواقعية عند التطبيق . وليس من الغريب ، ان يكون تاريخ قيام النظام الاشتراكي ، هو نفسه تاريخ النضال الاشتراكي الفعسالف في بلادنا .

ولم ترد هذه النتيجة ايضا في حساب توفيق الحكيم الذي اهتزت كمل المعاني في نفسه ، فلم يعد يقارن بين حضارة اوربا وحضارة الشرق لان حضارة اوربا أصبحت عنده موضع اتهام . من هذه النقطة بدأ يتساءل : هل اتا كلف ديموقراطي ؟ (ص ٣) من سلطان الظلام) .

ثم يجيب انه ليس ديموقراطيا « بالمعنى السيلسي » للكلمة ، فهو لا يستطيع ان ينتمي الى الديمقراطية باعتبارها نظاما سياسيا او حزبيا ، لان الحرية الفكرية والروحية — التي هي كل مسوح الفكر الحر الحقيقي — تمنع من الانخراط في سلك حزب او نظام قد يضطر الى الدفاع عنه بالحق او بالباطل . وهو لا يستطيع ان يدافع الا عن « المبادئ العليا الخالدة » البعيدة من الأشخاص الزائلين . ان الذي يدافع عنه هو الديمقراطية باعتبارها « مبدأ انسانيا » لا نظاما سياسيا . الديمقراطية الموجودة في قلب كل انسان يقدر معنى « حقوق الانسان » ومعنى « الحرية » و « الكرامة الانسية » . . لذلك لم استطع ان افض عيني على بعض النظم السياسية المنتهية الى الديمقراطية يوم تطرق اليها الفساد وعبث بها السلسلة « المحترغون » (ص ٤٤) . هكذا هاجم الحكيم مظاهر الحكم الديكتاتوري وسخر من مظاهر الحكم الديموقراطي معا ، وهكذا ايضا أصبح يعتقد ان الكاتب الذي ينشئ مذهبا سياسيا يتمسك به ويكبل فكره بتوصوه ، مثله مثل الكاتب الذي ينضم الى

مذهب سياسي قائم . كلاهما قد فقد « النظر الحر » السى بقية المذاهب
والاشياء . والكتب الحر لذلك هو الحارس الامين لجوهر الفضائل الانسانية
(ص ٤٥) .

اي ان الحرب العالمية الثانية كتبت العامل الحاسم والسبب المباشر في
ان يرفض الحكيم لأول مرة « المثال الغربي » ، وقد كان لديه بمثابة المعيار
الوحيد للتقدم ، وأن يرفض « الواقع المصري » ، وأن يتجاهل « الطريق
الاشتراكي » الى التقدم . وربما كانت كلمات أحمد بهاء الدين التي كتبها في
تقديم كتاب الحكيم « تأملات في السياسة » هي التقييم الموضوعي الدقيق لهذا
الموقف الذي اتخذه الحكيم في أكثر الاوقات حرجا . قال بهاء « ليس معنى
ذلك ان يصف الكتب الذي يؤمن بمقيدة معينة بأنه ليس كاتباً حراً . ما دامت
هذه المقيدة تدعو الى الحرية . وما هنا متلفين على مسؤولية الكتب ، فإن
أقصى درجات المسؤولية بغير شك ، هي الالتزام بمقيدة معينة . . اذا وجد
الكتب طبعا المعقيدة التي ترضيه ، التي يؤمن بها بمقله وقلبه معا » (ص ٤) .
ان هذه المرحلة الحرجة في تفكير الحكيم السياسي ، لا تذيب الفواصل
بينه وبين الاعداء الطبيعيين لكل نهضة وتقدم . فبالرغم من اهتزاز الرؤية
واختلالها ، الا أنه لا يأمل في اصلاح العالم الا اذا عولج شقاء الملايين (ص ٤٨)
من سلطان الظلام) بل هو يكشف زيف الاشتراكية الوطنية التي تستعرت
خلفها الفاشية والنازية قاتلا ان الصائغ الذي يريد أن يلحم ذهابا بنحاس ليس
أقل تزييفا من أولئك الذين أرادوا أن يلصوا الاشتراكية بالوطنية (ص ٤٩)
لهذا لا يتصور الحكيم الاشتراكية الا كنظام عالمي يبدأ من الخارج وينتهي الى
الداخل . أي ان تصبح الاشتراكية بين الدول أولا ، ثم بين أفراد الشعب
الواحد ثانيا . ان رفض الحكيم للمثال الغربي البورجوازي في التقدم ، ورفضه
للمثال الوائمي في مصر ، لم يكن ليؤدي به الا الى طريق الاشتراكية . ولكن
الحكيم كواحد من أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية ، لا يفهم الاشتراكية على
النحو الذي طبقت به في المعسكر الاشتراكي ، او بعبارة أكثر مراحة يرفض
هذا التطبيق على ضوء « جوهره » الذي لا يجيد عنه ، وهو الديمقراطية
بعناها الليبرالي . هو لا يحس تنافسا بين الليبرالية والاشتراكية ، اذ يكفي
أن يكون معنى الأولى هو « الحرية » وأن يكون معنى الثانية هو « العدالة »
ليتخيل عالما مثاليا اقرب الى المدن الفاضلة التي تجمع بين الحرية والعدالة .
لم يكن عند الحكيم معنى تاريخيا للديموقراطية ، ولا دلالة اجتماعية لها ، بل
هو تصور الديمقراطية « جوهرها ثابتا خالدا » لا يختلف معناه من عصر الى

عمر ولا من نظام الى نظام ولا من طبقة الى طبقة . بل يكفي أن يكون الحزب الشيوعي وحده هو الحاكم في الاتحاد السوفيتي وأن يكون الحزب النازي وحده هو الحاكم في ألمانيا ، لتصبح الشيوعية والنازية شيئا واحدا هو « الدكتاتورية » كما يكفي أن تعتمد الأحزاب في إنجلترا وفرنسا ، لتصبح البلدان شيئا واحدا هو العالم « الحر » لو هو الديمقراطية . هذا التعميم والاطلاق والتجريد هو سر اسرار المرحلة الحرجة في تفكير الحكيم السياسي . وهو أيضا سر اختياره « للديموقراطية الاشتراكية » كحل نهائي لازمة الديمقراطية نفسها المجهضات الليبرالية ، وازمة الاشتراكية كما تصورها في المعسكر الاشتراكي وكما أن فكرة العالمية التي دعا اليها الحكيم في إحدى غزرات حياته لم تكن هي الفكرة الاستعمارية التي دعا اليها بعض مفكري الغرب ، كذلك لم تكن الديمقراطية الاشتراكية هي الصورة الأوربية لنموذج الدولة الثانية المنشقة على المركزية والتي استخدمها الاستعمار فيما بعد كواجهة أيديولوجية تغطس حقيقته .

كانت الديمقراطية الاشتراكية عند توفيق الحكيم هي المزج الإلهي بين « عدالة الشرق وديموقراطية الغرب » كما كان شعار خالد محمد خالد في اللجنة التحضيرية عام ١٩٦١ أي بعد آراء توفيق الحكيم بعشرين عاما . وعلى ذلك يمكن أن يقال أن ثمة تيارا فكريا كاملا عرفته مصر بعد الحرب العالمية الثانية يرغب الحل البرجوازي كما يرغب الحل الاشتراكي العلمي لازمة بلادنا التي تهايمت في أعقاب الحرب . ولقد كان هذا الحل التوفيقية يحمل بذور فنتاه في داخله لأن الليبرالية ليست إلا الوجه الآخر للبرجوازية . فليست هناك ديموقراطية مطلقة ، وإنما هناك ديموقراطية طبقة من الطبقات ، أو حلف طبقي من فئات اجتماعية متقاربة الأهداف .

ومرة أخرى أقول أن هذا التيار الفكري لم يكن صدى للاشتراكية الديمقراطية التي عرفتها أحزاب اليمين المقتنع في أوروبا ، وإنما هي رمز للانفلاس الحقيقي للنظم البرجوازية سواء في بلادنا أو في الغرب ، أي أفلاس الواقع والمثالي معا . وهو رمز لم يحله جيل الثورة المنفكس ، وإنما حللته البنية الأبائية التي احتفظت بمشيوها الوطني الديموقراطي ، وإن فوجئت بظاهرة جديدة على النطاق المحلي ، والعالم ، معا . تلك هي « الثورة الاجتماعية » التالية بالضرورة للثورة الوطنية في مصر ، وتلك أيضا هي « الاشتراكية » البديل الثوري لازمة الرأسمالية في حضارة الغرب .

وفي ثمة هذا التيار ، يقف توفيق الحكيم مطلقا أن العالم يتجه إلى « من

غير شك « الى الاشتراكية (ص ٤٦) بل انه قد خطا اليها بالفعل « خطوة واسعة » والديموقراطية الاشتراكية هي « صياغة مقبولة » (ص ٥٢) « لجوهرين » مثلكم .

هذا المزيج الالى من الاشتراكية والديموقراطية يدفع الحكيم لان يقف مع جميع الشعوب ضد النازية ، ضد شهريار الجديد الذي لا يكتفي بنهب عذراء في كل صباح كما كان يفعل شهريار الاول « بل ان حمام الدم الذي لديه اربح واروع » كما جاء في كتابه « حباري قال لي » عام ١٩٤٥ تحت عنوان « حباري وهتلر » (ص ٢٦) . ان العالم قد تغير حقا ، فابست مصائر الشعوب بتقرير احيانا في جلسة واحدة بقاعة مؤتمر او مقصورة قطار (ص ٣٠) وعندما يسمح شهريار الجديد — هتلر — لشهزاد — الاسطورة — ان تدلي بآرائها كاملة ، يؤكد الحكيم انه ربح لا يستهن به ، ان يسمح لها بحرية الرأي والكلام والناقشة ، ولو الى اجل قصير (ص ٣١) . ويوجه الحكيم حديثه على لسان شهزاد الى الفوهرر قائلا انك لو احببت الجنس البشري كله ، لا الجنس الآري وحده ، لكنت اعظم الف مرة مما انت الان ، ومما تريد ان تكون ، ويوجه اليه السؤال : لماذا لم توجه قوتك وثورتك للارتفاع بالانسانية كلها ، فيسطر التاريخ لك صفحة لا يسطر مثلها لغير الرسميل والانباء . (ص ٣٦) ان الصفحة التي يعدها التاريخ لاهل هتلر — يقول الحكيم — ليست بذى شيء عظيم ، وقد كتب مثلها لكثيرين من قادة الجيوش الذين فتحوا العالم معتمدين على القوة العسكرية ففرحوا باكلايل النصر الحربي الذي زان جباههم ، ولم يفتنوا الى انها اكلايل من الزهر الذي يذبل بعد حين . . ولقد ذبلت فعلا وهوت وخرتها الرياح في كل تلك الفتوح النسي بفاخر بها أولئك القواد العسكريون . . ذلك لان لا شيء يثبت في الارض ويثبت الثمار الخالدة غير البذرة الطيبة التي يلقبها في نفس البشر رجل يحسب الانسانية كلفة « هذا هو المجد الذي ليس بعده مجد لآسنان » (ص ٣٧) فالنصر الحقيقي عند توفيق الحكيم هو الذي يستطيع ان يسير بال بشرية . . « ولو خطوة . . ويسمدها ولو لحظة . . ان كلمة نبي او ترنيمة شاعر ، او تنفيدة موسيقى ، لابقى على الدهر من صيحات الطفر وطبول النصر في اكبر معركة حربية » .

ومعنى ذلك ان صلاحية الحكيم في الدفاع عن الشعب ضد النازية ، تنطلق من ان الهتلريين الد أعداء « حرية الفكر والتعبير » ولما كان الفكر هو مضمون « الجبنارة » الانسانية فلن « السلام » هو الدفاع عن هذه الحضارة . أي

ان ثلوث الحرية والفكر والسلام الذي يدفع الحكيم الى مهاجمة النازيين والفاشيست ، هو جوهر « الحضارة » الانسانية التي يستميت الحكيم كمفكر وفنان في حراستها من الهستيريا العسكرية والبغاء السياسى . والحق ان هذا الوجه « الحضاري » للحرب ضد الفاشية ، ليس وجهها سلبيا ، ولكنه وجه نلتص . لان تموجها اخر للقضية لا يتكامل الا به ، هو الوجه الاجتماعي المحض . وهو الوجه الذي عالجه الحكيم في فصل آخر تحت عنوان « حماري وموسوليني » قللا انك « اذا اعمليت شمبك كل شيء وسلبته حريته فإناك لم تعطه شيئا » (ص ٤٤) . وهذا هو المضمون الاجتماعي للحرية . نعم ان هذا المضمون يتوقف عند حدود تلك المبادئ التي اذاعتها الديموقراطيات قبل انتهاء الحرب ، وجعلتها بمثابة الاركن الاربعة للعالم الجديد (ص ٥٦) ولكنها في مصر تعني الارتفاع بمستوى الفلاحين وتوطيد المركز الاقتصادي ، وزيادة الثروة الاهلية سواء بادخال وسائل انتاج جديدة او بتحسين الانتاج الزراعي والصناعي القائم (ص ٥٧) . كذلك ثمة مضمون اجتماعي للسلام ، ففي الامكان القضاء على القوة كوسيلة للاعمال السياسية اذا قولت ووجهت بقوة اخرى اعظم منها تقوم على دعائم اقتصادية وخلقية ويعززها بوليس مشترك ، يمنع اية دولة او مجموعة من الدول ان تجسد الفرصة التي تمكها من الاعتداء على اية دولة مجاورة لها في أي مكان من العالم (ص ٥٨) لما المضمون الاجتماعي للفكر فهو ما يعبر عنه الحكيم تعبيرا غير مباشر حين يقول : « كل ما عندي قلم لا ارضى ان اسخره في هدم الأشخاص لمجرد الهدم ، ولا ان استخضه في بناء اشخاص طمعا في الفهم .. انما هو خادم بالمجان لاي فكرة كبيرة اذافع عنها » . (ص ٦٢) .

والان .. ما هي الفكرة او الافكار الكبيرة التي يدافع عنها توفيق الحكيم في تلك المرحلة الخطيرة التالية لانتهاء الحرب ، والسابقة على ثورة يوليو

١٩٥٢

قبل ان نجيب مع الحكيم على هذا السؤال ، لا بد لنا ان نستمع الى « نقده الذاتي » الرائد ، حين قال في صراحة ووضوح : الواقع انها كانت نسبة ان يجلس لثلاثنا هكذا ينظرون الى احداث بلادهم ولا يحركون راسا ولا ذنبا . نحن الذين نشأنا في هذا البلد ، ونمينا بخيره وخميره ، ورعينا برسيمه ونخيله ، وشرينا من ماء نيله .. كلن حتما علينا ان يكون لنا يد في مصيره (حماري والسيسلة ص ٧٦) . ولا شك ان السياسة في الماضي كانت « خدمة كبرى » تعتمد على مهارة من يصحب خاتم السلطة من اصبح منافسه

(ص ٧٩) ويشن الحكيم من جديد هجوما ضاريا على « بحر الصبت » الذي غرق فيه الشعب ، وكأنه استمر مشاهدة اللعبة . فالحكومات المتوالية تسفل هذا الصبت على لوسع مدى فتكبله بأغلال الموائيق والانتخابات والبرلمان الى آخر أدوات لعبة الكراسي الموسيقية . ويسألنا الحكيم : ألم نسمع بخبر ذلك المأمور الذي حبس مجرما من مجرمي التموين تطبيقا للقانون ، فحصل به لحد ذوي النفوذ وأمره أن يفرج عنه فوراً . فخرجه من الحبس بعد الصفع والاهانة ، ولجسه في مكتبه ، ووقف بين يديه قائلا : والله لا يصح أن تصرف قبل أن تشرب القهوة (ص ٨٢) .

وليس هذا هو الشعب المصري ، الذي قام بهبته الثورية عام ١٩٤٦ (العام التالي لصعود كتاب الحكيم) فلم يكن نلقا ولا صابنا ، ولكن صبره الطويل يمنح البعض هذا التفسير عن طيب خاطر ، بينما هو يعد العدة للوثبة الكبرى والانتجار العظيم .

وأعود الى السؤال : ما هي الفكرة أو الأفكار الكبيرة التي دافع عنها الحكيم في تلك المرحلة الخطيرة من تاريخنا الحديث فقد كان نقده الذاتي بمثابة المقدمة لتحوله الثوري الجديد . هذا التحول الذي أعلن عن نفسه لأول مرة في المقال الذي نشره في ١١ سبتمبر سنة ١٩٤٦ يحرص فيه على المعركة المسلحة مع الاستعمار بأن تنبئ حركت « المقاومة السرية » التي حررت فرنسا من النازي (راجع كتابه تأملات في السياسة ص ١٢٩) . وبعد عشرة أيام من هذا المقال الناري يكتب عن الأسس الاقتصادي للثورة الاجتماعية فيطالب بفرض الفرائض التصاعدية الى أعلى حد ممكن (بحيث تبدأ من ٥٠ بالمئة) — ص ١٢١ — وفي ١١ أكتوبر عام ١٩٤٧ أي بعد عام كامل من مقاله الثوري الخطير، يكتب تحت عنوان « لست شيوعيا .. ولكن » ما يلي بالحرف :
* .. أن الثورة الروسية ليست إلا الشرط الآخر المكمل للثورة الفرنسية .. »

* « لريد أن تتحقق في بلادي ثلاثة أشياء : أن يكون كل ولد يولد ، وكل مواطن يوجد ، ملكا لنفسه وملكا للوطن في آن واحد ، فإذا تولت الحكومة ادارتها (يخصص الشركات) للحرص على مصالح الكافة كان ذلك أفضل وأتم .
* الملاحة بين العمل ورأس المال تقوم على شعار المعامل « اشركني فسي الريح » (ص ١٥٤ ، ١٥٥ من المرجع السابق) .
وقد كان هذا هو المقال الخطير الثاني الذي طالب فيه بالتأميم واشراك العمال في الريح . وهذه مرحلة مختلفة تماما عن المرحلة التي كان يسترشد

خلالها بحزب العمال الانجليزي والاصلاحات الاجتماعية في فرنسا ، حيث يحاربون البطالة ويؤمتون العامل في حدود النظام القائم بل تدعيا غير مباشر لهذا النظام ، او ربما له .

وقد كتبت مصر في هذه الاونة قد أضحت مرتعا لحركات سياسية عديدة تحمل لافتة الاشتراكية كحزب عباس طليم وحزب احمد حسين ، بالإضافة الى المنظمات السرية لليسار الشيوعي ، والمنظمات العلنية كالطلبة الوعدية . وليس من المهم ان يقال ان الحكيم كان بعيدا عن الاحزاب ، وبالتالي لم يتأثر بها ، فالهم هو ان هذه التنظيمات كانت تعبيراً بصورة او بأخرى عن درجة « الغليان » التي أصابت الحركة الاجتماعية المصرية بحيث ان تجاهل موجلت هذه الحركة يصبح موقفاً في حد ذاته . لهذا اقول ان هبة ١٩٤٦ ، كانت مصدر التحول الجديد في حياة الحكيم السياسية تماما كما كانت الحزب العمالية الثانية عام ١٩٣٩ ، وكما كتبت ثورة ١٩١٩ . تلك هي العلامات الرئيسية الثلاث في خريطة الفكرة السياسية عند توفيق الحكيم . كانت ثورة ١٩١٩ واضحة غاية الوضوح في مراميها السياسية كالنحر والاستقلال الوطني . وكانت الحرب الاخيرة هي اللطمة التي أيقظته على ظاهرة جديدة هي الثورة الاجتماعية . وجاءت هبة ١٩٤٦ التي اتخذت مظهرا وطنيا ديمقراطيا هو القضاء على معاهدة صدقي بفرن في مهدها ، ولكنها من حيث الجوهر كتبت تحمل جنين الثورة الاجتماعية الشاملة على النظام بأكمله .

وعندما وقف توفيق الحكيم الى جانب هبة ١٩٤٦ في مراحة وجسارة ووضوح ، وعندما التزم بهذا الموقف الى ما قبل حركة يوليو ١٩٥٢ ، كان في الواقع يرسم أقصى ما يمكن ان يصل اليه كتعبير الثورة الوطنية الديمقراطية حين يرتفع على انتكاسات الثورة الاولى ، ويصبح جسرا عظيما بين ثورتين .

هكذا رأى توفيق الحكيم في قمة نضجه السيلسي ان وحدة العالم على اي صورة من الصور « خرافة » وأنها وهم من الاوهام التي تقوم في رؤوس « المثاليين » (ص ١١٢) ، وفي ١٣ نوفمبر سنة ١٩٤٨ أعلن توفيق الحكيم ان الثورة لم تعد تنفجر من قلب واحد في وقت واحد لتصد واحد ، ولكنها تنفجر من غلوب عدة في لوقت متفرقة واتجاهات متباينة « روح مصر الحقيقية لم تذهب ، ولن تذهب .. هذا ايماني الذي لن يزول .. ومتذ بعت هذه الروح لمينسي عام ١٩١٩ تملكني عقيدة أن هذا الذي أرى ليس شيئا جديدا ولا طارئا .. انما هي شيء موجود دائما .. باق أبدا .. ولكن روح مصر تنام أحيانا عندما ينساها أهلها فلا يوقظونها .. وتنبذ أحيانا عندما يختلس

منها ابتناؤها قبلما ينفقونها في شتى الاغراض .. وتجار أحياناً عندئذ
يتعدد الزعماء ، فيقودونها كل في طريق ، وهي تظل هكذا في نومها أو بدها أو
حيرتها .. الى ان يتيح لها القدر ، بين فترة وفترة ، من الظروف والرجال
والاحداث .. ما يدفعها الى وحدة الغاية والسبيل والقيادة .. عند ذلك يرى
العالم المعجب ، ويصبح الناس ويهمس التاريخ : انظروا لقد تكررت المعجزة ،
وعادت الروح » (ص ١٣٣)

كتب الحكيم هذه الكلمات قبيل حركة يوليو ١٩٥٢ بأربع سنوات فقط ،
بعدها « عادت الروح » . ولم تكن نبوءة الحكيم تبشيراً بالثورة محسب ، بل
كانت نذيراً لما آلت اليه البلاد أيلها من قوضى مخيفة . كان الملك وأحزاب
اليمن والاستعمار في حلف واحد متحد ، ضد قوى الشعب العظيم وارهاسات
نورته الحجة .

ولم يكتب الحكيم بعد يوليو ١٩٥٢ في الفكر السياسي المباشر ، لانه من
ناحية كان قد اطمان على تمام دوره كواحد من عشرات المفكرين الاحرار
الذين جعلوا « الثورة » قبل وقوعها حلمهم الوحيد ، يعبثونه في رؤوس
الملايين التي استطاعت ان تحول الحلم الى واقع . ومن ناحية أخرى كان
الحكيم يعلم ان « الفن » هو اقدر وسائله التعبيرية على مواكبة الركب الثوري
في خط سيره الى الامم .

لمل كتاباته السياسية المباشرة ، هي أقل وسائله التعبيرية قدرة على
الانابة عن موقفه الاصيل من الحركة الاجتماعية . على عكس ما نتوقع من
المقال المباشر الذي يملك صاحبه ان يضمه آراءه بغير مشقة أو عسر . فلك
ان توفيق الحكيم المفكر لم ينفصل قط عن توفيق الحكيم الفنان . فاذا تمت
عملية الانفصال هذه في بعض الاوقات ، فانها لا تتم بنفس القدر من الاصلة
الذي نلاحظه على انتلجه الفني .

لهذا ايضا علينا ان نحذر محولة المطابقة بين كتاباته النظرية وأعماله
الفنية .. فبالرغم من ان أفكاره المحورية هي القسم المشترك الاعظم بين
هذه وتلك ، الا انها لا يعضيان في خطين متوازيين كالصوت والصدى ..

فلعل ما بينهما من التداخل والتشابك والتعقيد ، واستقلال وسائل التعبير في كل منهما .. يجعل من الصعب على الباحث أن يكشف لية دقة هندسية في الموازنة بين المغال النظري والعمل الفني .

على أنه مهما عرفنا على اختلاف الرسم البياني من الكتابات النظرية الى الاعمال الفنية ، فان الركيزة الاساسية في انتاج الحكيم ، النظري والفني ، هو انه أحد المفكرين القلائل الذين احتوت قلوبهم الثورة منذ ارهاصاتنا الاولى عام ١٩١٩ .

|| التَّبَسُّمُ الثَّانِي ||

عودة الروح إلى الرواية المصرية

الفصل السادس عودة السروح

«لقد خرجنا جميعا من معطف جوجول» ... بهذه الكلمات كان الكتاب الروس يلخصون الدور الريادي الباهر الذي قامت به رواية روسية واحدة ، لكنيب روسي واحد .. وكانت الرواية هي « المعطف » للكاتب العظيم جوجول .. ولعله من أهم السهلات التي استحققت من اجلها « المعطف » هذا الشعار التاريخي الذي أطلقه عليها مكسيم جوركي ، هو دورها في « تأصيل » الرواية الروسية ، أي أن الدافع الرئيسي لأن يتخذ طليعة الكتاب الروس من جوجول « أبا روحيا » لم يكن هو الطابع الاجتماعي الواضح في رواية « المعطف » ولم يكن هو الطابع الحديث في الرواية الأوروبية التي تأثر بها صاحب « المعطف » وإنما كان « الطابع الروسي » — شكلا ومضمونا — هو العاقل الأساسي في جذب انتباه الاجيال المعاصرة لما تتضمنه « المعطف » من محلية عميقة وإنسانية غامرة في وقت واحد . كانت المعطف وثيقة الارتباط بالارض الروسية ، ومن خلال هذا الارتباط الحي العميق كانت تشف بأصالة الإنسان وجوهره أينما كان . لقد ثبت جوجول في هذا العمل العظيم ، أن الطريق إلى « العالمية » في الادب هو أصالة جذوره في الارض المحلية .. فليست المحلية درجة دنيا في تقييم الفن ، كما أنه ليس من تناقض بين المحلية والعالمية ، لأن مخاطبة الإنسان في العالم أجمع لن تتم الا بمخاطبة الإنسان المحلي .. فهو النموذج البشري المتخصص ، الواقعي ، والمحدد الأبعاد ، وهو يلتقي السمات القومية الخاصة ، والملائم الإنسانية العامة في آن . ولعل أدبا في العالم لم يحظ بها حظي به الادب الروسي من قبول وانتشار لدى القراء من جميع الاوطان والاجناس والطبقات . ولم يكن مرد ذلك الى مسيحية تولستوي أو

سيكولوجية دستوفسكي أو عبودية تشيكوف أو واقعية جوركي أو رهافة تورجنيف . وانما مرد هذا الإجماع من القارئ المعادي البسيط الى المنقذ الأكاديمي النقيض ، هو عراقة التراث الروسي وأصالته ونقلاوة جذوره وعمقها .

وليس من الغريب أن تظهر الرواية كفن أدبي مستقل ، مع نمو الحركات القومية في أوروبا ، فقد كانت لكثير القوالب قدرة على تاصيل الشخصية الإنسانية من جانبها المحلي ، كما كانت أقدر القوالب على امتصاص الهموم البرجوازية للإنسان الجديد ، انسان عصر النهضة . وهكذا اقترنت النشأة الأولى لفن الرواية ، بظهور القوميات الأوروبية ، وتعاضم الطبقة البرجوازية ، وازدهار عصر النهضة . فليس من الغريب — مرة أخرى — أن تكون هي القالب الأدبي الذي تخصص تاريخيا في حمل راية الاصلاح ، وأن لم يلق جقبها راية الإنسانية ، فقد كانت البرجوازية حينذاك تتمتع أنها والإنسانية سواء . فالإنسان البرجوازي هو الإنسان الكامل ، والثورة البرجوازية هي ثورة الإنسانية ، وهكذا كانت البرجوازية تتصرف في كافة مجالات الحياة ، كمتدوب وحيد عن البشرية كلها ، ولم يكن لديها أي مائع في الكثير من الأحيان ، أن تقتدب نفسها عن الأرض والسماء معا . فالحاجب الإنساني الذي عبرت عنه الرواية في أوائل عهدها بالنمو هو الجانب الذي صاغته الرؤية البرجوازية للإنسان ، وليس هو على الإطلاق ، جوهر الفطرة الإنسانية الذي كان الشغل الشاغل للدراما الكلاسيكية . وليس من الغريب — للمرة الثالثة — أن تكون الرواية مرحلة كيفية جديدة في تطور الأدب ، إذ هي من مغاير للفن المسرحي من ناحية ، وهي الفن القائد للثورة الشاملة على الكلاسيكية من الناحية الأخرى .

ولا شك أن الفن الروائي في بداياته الأولى ، قد اختلفت سماته من فرنسا الى إنجلترا في القارة الأوروبية الواحدة ، كما اختلفت هذه السمات من الرواية الأوروبية الى الرواية الأمريكية والروسية في الأزمان المتعددة . ولكن هذا التمدد والاختلاف لم ينف قط الرابطة الكبيرة المشتركة في الأدب الروائي لهذه الأنظار جميعها ، وهو أن الرواية فن « الاصلاح » القومية الناشئة مع الطبقة البرجوازية إبان عصر النهضة . ولقد تختلف مظاهر هذه الرابطة من بلد الى آخر ، ولكنها من حيث الجوهر تظل هي العامل الرئيسي والحاسم في النشأة التاريخية لفن الرواية .

ولعل اختلاف المظهر الذي تتخذه هذه الرابطة المشتركة من ادب الى

آخر ، هو الذي يصوغ ما ندعوه « بالمسار الخاص » لكل ادب على حدة ، وإن واكب الحركة الأدبية في العالم ، سواء بالتقدم أو التكوؤ . ماذا كانت النهضة الأوروبية قد أعلنت عن نفسها منذ القرن الخامس عشر ، فإن من الرواية في أوروبا لم يظهر بصورته البدائية إلا بعد ذلك التاريخ بقرنين من الزمان . ومهما اختلف النقد ومؤرخو الأدب حول النشأة الجبالية للفن الروائي ، فإن ما يقال عن كونه امتدادا لفن الملحة هو اقرب النظريات إلى الحق والصواب . ولكن هذا لا يلغي الحقيقة الرئيسية الواضحة وهي أن غيلان عصر النهضة وانفجاراته الثورية في كافة ميادين المعرفة ، هو صاحب الفضل الأول في أن يهدي الإنسانية بعد مائتي عام فناء جديدا قلادرا على التعبير عنها في حرج لحظات تاريخها الأوروبي ، هو الرواية .

فإذا كان « عصر النهضة » هو المولد الأساسي الذي تعتد عليه في تتبع النشأة التاريخية لفن الرواية ، قلنا أن مسافة قرنين من الزمن باعدت بين « النهضة الأوروبية » و « النهضة الروسية » هي التي تأخرت بظهور الرواية الروسية إلى القرن التاسع عشر . كما أن مسافة ثلاثة قرون من الزمن باعدت بين النهضة الأوروبية والنهضة في التاريخ المصري الحديث ، هي التي تأخرت بظهور الرواية المصرية إلى القرن العشرين . ومعنى ذلك أن الإطار القومي والمضمون البرجوازي يتوحدان في عصر النهضة كحركة حضارية أكثر شمولاً وتقدماً من التوقف عند التفاصيل .

كانت روسيا بهذا المعنى ، تخطو أولى عتبات التقدم الحضاري ، حين صدرت رواية « المعطف » لجوجل . ولهذا السبب وحده نصف « المعطف » بأنها رواية « روسية » ذات دلالة تاريخية وقيمة حضارية . فليس المهم أنها أضلقت المفهوم الفني الحديث لمعنى الرواية في الأدب الروسي ، وليس المهم أنها كانت ذات طابع اجتماعي واضح ، فهذه كلها تفاصيل تندرج تحت السبب الأعظم الذي قلبت به « المعطف » وهو تأصيل الرواية الروسية . فقد أخذ الناقد الحديث اليوم على هذه الرواية الكثير من المآخذ ، ولكنه لن يستطيع أن ينكر حقيقة أولية هي أن كافة الجدائل والروايد والأتهاز التي غرقت تاريخ الرواية الروسية ، التي أتت بعد ذلك ، إنما أتت من ذلك المصدر العظيم « المعطف » . ومن هنا جاءت العبارة القليلة « لقد خرجنا جميعاً من معطف جوجل » عبارة دقيقة وصائبة إلى أبعد حد . لقد عزمت اللغة الروسية بعد « المعطف » زواج خالدة في تاريخ الفن الروائي ، ولكن التاريخ يحفظ دائماً في ذاكرة الأجيال ، نقطة الانطلاق الأولى ، إن جوجل نفسه كتب صفحات

تذهلنا روعتها الى الآن في روايته « الارواح الميتة » ، ولكن هذه الصفحات لا تعادل مطلقا « البذرة » التي اثمرت فيما بعد تولستوي ودمستوفسكي وترجينيف وتشيكوف وجوركي .

ومن هذه النقطة بالتحديد أرى المدخل الطبيعي الى رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم . فلعل المقدمة النظرية السابقة تكفيني عناء التدليل على أهمية الدور الريادي الباهر الذي قامت به في مصر رواية واحدة ، لكتب واحد .

الرواية المصرية ، أيضا ، ابنة عصر النهضة . هنا يوضح المعنسى الحضاري الشامل لكلمة النهضة ، دون الدخول في تفاصيل التكوين الاقتصادي والاجتماعي والقومي والسياسي للجمع المصري . فالفاصيل قد تغنيها بالفكرة القومية كسلسل روجي لاصالة الرواية في بلادنا ، ولكن هذه التفاصيل يعينها قد نخدمنا وتضللنا اذا تمسكنا بالفكرة البرجوازية كأساس اقتصادي واجتماعي لجيلاد الرواية المصرية . فلا شك ان ميلادنا القومي اسبق الى حد ما من التكوين البرجوازي المتكامل للعلاقات الاجتماعية المصرية . غتاريخنا يقول ان ثمة ثلث لا تنتمي الى البرجوازية التجارية الناشئة ، قد أسهمت وشاركت في صياغة الحركة القومية ، ذلك ان تاريخنا الحديث لا يماثل ولا يوازن التاريخ الاوربي الحديث ، الذي جعل من الحركة القومية بمثابة اللحم والدم للبرجوازية . تاريخنا اذن ليس اجترارا للتاريخ الاوروبي ، ليس جنينا يحكي قبل مولده كلفة الاطوار التي شهدها نمو التاريخ الاوربي . لم يعم ذلك بسبب الاستبقية التاريخية للنهضة الاوروبية وتاريخ الغرب الحديث على نهضتنا وتاريخنا فحسب ، بل لان نهضة أوربا وتاريخها الحديث ، كان لهما أبعد الاثر على « المسار الحضاري الخالص » بنا . فقد تم لقاءنا الحديث بأوروبا في مخاض مضطرب غير متكافئ . كنا في ظلام دامس يعان شهداؤنا النادرون خلاله بومضات أرواحهم ، احتياجا العنيف الى « نور » النهضة ، احتياجا الحياة في مقبل الموت . ومن الشايطم الاخر تعلن أوروبا — في أعلى مراحل الرأسمالية — ان لا حياة بلا ثمن ، ولا نور بغير استثمار . ولم تحمل اساطيل الاحتلال نورا لنا ولا حياة ، بل ضاعفت من شقوة المرحلة الحضارية المتخلفة التي عانت تملستنا بشاعتها . الا ان جبرة التحدي التي اتقنت في الوجدان المصري ، اضمعلت نيران النهضة الفكرية في بلادنا ، والهبمت أرواحنا حماسا للمعرفة . معها كالت قيود التخلف القديم او اغلال المستعمر الجديد .

هذا هو الفرق الحضاري الاكبر ، بيننا وبين النهضة الاوروبية ، وبيننا

وبين النهضة الروسية على سبيل المثال . فالنهضة الأوروبية قامت أساسا على اثر الكتوف العلمية الجبارة ، والتناقضات التي أحدثتها بين القوى الاجتماعية السائدة حينذاك . والنهضة الروسية قامت أساسا على اثر استفادة العرش الروسي لاوربا الغربية ، تلمها كما حدث عتفنا على يدي محمد علي واسماعيل ، ولكن الظروف الروسية كانت تختلف اختلافا عميقا عن الظروف المصرية . روسيا وثيقة الارتباط الجغرافي والتاريخي بأوربا ، ولم تكن تفل عنها في الميزان الحضاري الا من حيث الدرجة لا في النوع . فمنة شيء يشبه التكاثف الكيفي بينهما ، ولم يتسبب المنسوب الحضاري المنخفض (بفاعلية الظروف الطبيعية كالزراعة) الا في تأخير وصول النهضة من الناحية الزمنية . أما عندما وصلت ، فاتها لم تكن عنصرا غريبا ولا غائبا ، فالتحمت بالحضارة الروسية ولفحت جزءا منها اثر عبقلة الادب الروسي الذي بعده الغرب بدوره جزءا من ثروته الحضارية .

أما العرش العلوي في مصر ، فلم يكن من صلب التربة المصرية بكل ما تعنيه من حضارة . وبالرغم من تناقضه السياسي مع الإمبراطورية العثمانية، فقد كان يجهل جوهرها الحضاري المخلف . ومن ثم ألت منجزاته كلها للستوط العظيم . سواء كانت الدولة الحديثة في عهد محمد علي ، أو الاتجاه نحو الغرب في عهد اسماعيل . بل ان لكثير الجوانب سلبيا في الحكم العلوي، هو ارتباطه العضوي بالاستعمار الاجنبي في مختلف مراحله . ولعل هذا الجانب غير منفصل عن الجوهر العثماني المطلوب مع الحكم العلوي . لهذا كان الفشل الذريع هو المصير الطبيعي لكل نهضة سابقة على لواخر القرن التاسع عشر ، وبدايات القرن العشرين . فقد كان التناقض المزدوج بيننا ، وبين العثمانيين والانجليز ، هو جوهر اليقظة الحضارية الشاملة في مجتمعنا . وكان الفن الروائي والمسرح من الانباء الشرعيين لهذه اليقظة الهائلة، بالرغم من انها معا من ثمار الحضارة الاوربية الفاعرة . فقد تكن التفاعل والنفصال بيننا وبين العثمانيين والانجليز من أن يولد غينا شرارة الوعي الثوري بكل ما هو سلبى ، وما هو ايجابى ، في هذه المرحلة الجديدة من مراحل الكفاح المصري . لم تتفل غينا السذاجة الخس القومي المستقير الذي يرفض الخضوع للدولة العثمانية باسم الدين . وفي نفس الوقت لا يرفض الافكار والتقسيم الثورية للبلعبة وراء البحار باسم التراث . لقد استطاع حسنا القومي في مرحلة باكرا من تاريخنا الحديث ، أن يضع ليدنا على الوجه الانساني لمعنى النهضة الحضارية ، والوجه الوطني لتراثنا الخاص . لهذا لم يرفض قط أن

يستوعب العوامل التي أثرت الحضارة الاوربية بعناصر التقدم ، كما لم يرفض قط ان يلفظ كل ما من شأنه ان يسلب أصلنا بالمزيد من الوان التخلف ، سواء كان رابطة تاريخية تشدنا الى السلطنة العثمانية ، او كان تهرا اجنبيا بقوة السلاح .

لذلك كانت معركةنا « الحضارية » في اوائل هذا القرن ، مع اكثر من جبهة ، وفي اكثر من مستوى . كانت معركة ضارية من اجل الحفاظ على « قوميتنا » من تلياب الامبراطورية العثمانية على قلوبنا و ارواحنا باسم الدين والتراث ، ومن تلياب الامبراطورية العثمانية على أرضنا باسم مصالحها الاقتصادية في الشرق . كانت معركةنا متعددة المستويات ، في السياسة والاقتصاد والمجتمع والفكر والفن .

وكان الشعر — لسنا الادبي — قد تحول الى قوة محافظة منذ فشل عرابي وخفوت صوت البلرودي . ولم يعد امل الروح المصرية الا ان تبحث عن منبر آخر غير الشعر ترزع من فوقه صوته . كانت هناك محاولات مستوردة ومعمرة ومقتبسة ، في القصة والمسرح ، ولكنها لم تشكل منبرا جديدا لروحنا المتولدة . كانت هناك لشعار العالمية المصرية ، ولكنها لم تشكل تيارا عاليا في مستوى الثورة . كان هناك الادب الشعبي ، ولكنه بدوره كان جزءا من المعركة الرئيسية ، معركة الوجود . وفي اثنان المعركة ومعمان الثورة ، ولدت الرواية المصرية ، سلاحا ثوريا جديدا في المعركة . اي انه في الوقت الذي كان الادب الرسمي — الشعر — قد نكس راية الكفاح ، اثمرت الحركة النضالية في مستواها الحضاري ، راية جديدة للثورة ، هي الرواية . فالرواية المصرية في نشأتها الاولى ، كانت احدى ثمار الثورة ومن أسلحتها ، ولم تكن قط مجرد انعكاسات لاداب الغرب . لقد ملكت الانعكاسات جميعها غداة ولادتها ، كبرود الافعال او اصداء الصوت . ولم يبق سوى الاصيل المتجذر في أرضنا ، المنحوت من واقعنا ، مهما كانت معركة النهضة — التخلف والظلم هي الام . ومهما كانت هذه الام هي مصدر التفاعلات السلبية والاجيلية ، بيننا وبين حضارة الغرب في مختلف مستوياتها .

كان المستوى الفكري والادبي بغير شك ، من العناصر الايجابية التي حصلنا عليها من المعركة مع لوريا . كما كان المستوى القومي للروح المصرية هو العنصر الايجابي في المعركة التي اشتمل اوراقها بيننا وبين السلطنة العثمانية . والزواج الرائعة بين الفكر الثوري ، والجمهور القومي ، هو الذي ادى — في المستوى الادبي — الى ميلاد الشخصية المصرية في الفن ،

وبالتالي الى ميلاد الرواية « المصرية » لصا ودما . الرواية المصرية التي لا تبدأ « بحديث عيسى بن هشام » ولا « بزيتب » ، وانما « بعودة الروح » . وهذا لا ينفي أن المويلحي وهيكلا كلقا خطوتين هامتين في تاريخ ادبنا الروائي .

لقد نجح المويلحي بغير شك في أن يزحزح التقاليد الموروثة في الادب العربي عن المفالة في تصويرها لاكمال القوالب التي عرغها التراث و « الصيغة النهائية » التي وضعت للفن الادبي . تمكن « حديث عيسى بن هشام » من الاشارة الى أن العالم يتغير ، وأن قوالب الادب جزء لا ينفصل من هذا العالم . استطاع مثلا أن يخرج في خمر من قيود السجن حين اضطر الى وصف المخترعات الحديثة . وانخرعت الفكرة الادبية نبعاً لذلك عن المقالة العربية ، واتجهت في طريق معقد وثاق ويكر هو طريق القصة العربية . ويسجل كتاب المويلحي اتجاهين للادب في ذلك العصر ، اولهما الاتجاه الى التصوير المحلي وابرار حياة مصر ، وثانيهما الاتجاه الى معالجة مشاكل المجتمع وتحليلها . بدأت الحياة المصرية تظهر في الادب حينذاك ، فبالرغم من أن أسلوب المويلحي عربي في جملته وتفصيله ، فإنه يصور الحياة المصرية في مختلف ظواهرها . يصف طبقات المجتمع المتعددة بأفكارها وأخلاقها وعاداتها . ويصف معالم مصر الكبرى كالتحالف والحداثات والتصور والملاهي والمحاكم . وينقد القانون المصري ونظم الحكم والحكام ، ويتكلم عن الاقتصاديات ومجالس الادباء . ويصل الى أعماق الحياة المصرية فيصف الاحياء الوطنية وقذارتها في صورة رائعة حين تحدث عن زيارة عيسى بن هشام وصاحبه الباشا للمحامي الشرعي بمنزلة بحارة الروم . المويلحي يصور الاحياء الوطنية والانرجية في مصر ثم يحلل السر في ضياع هذه القصور من المصريين وتحليلاً دقيقاً صادقاً يبين أسباب ضياع الثروات من المصريين وانتقالها الى الاجانب . شعاع من الشعور بالقومية تلحه من خلال هذه السطور أو تلك على طول صفحات الكتاب ، في كل سطر تبدو نزعاً الى القومية . كان صرخة من صرخات الشكوى والتذمر التي يرسلها المويلحي هي نزعاً الى القومية ، غير أنه « لم يجرؤ أن يحدث ثورة كاملة تشمل الموضوع والشكل ، الفكرة والثوب مختلفين عند المويلحي ، الفكرة مصرية ، أما الشكل فهو عربي في ثوب بدوي » (١) .

١ - صلاح الدين ذهني - « مصر بين الاحتلال والثورة » طبعة الاولى - ١٩٣٩ - مكتبة الفكر الإسلامية - (ص ٢٩) وراجع ما بعدها .

على أنه ثمة قيمة تاريخية لها دلالتها بالنسبة لمسارنا الأدبي الخاص، تتبدى في « حديث عيسى بن هشام » ، هي أنها تشتمل على البذور الأولى للاتجاه الواقعي في أدبنا الحديث تلك البذور التي تعنى بالنقد الاجتماعي للنظام القائم ، وتتماطف مع الطبقات الكالحة ، وتتكلم بلسان إحدى الشرائع الطبقة ، إلى بقية السمات العامة التي يتصف بها الأدب الواقعي في شكله العام . أن أهمية هذه الدلالة تكمن في أن هذه الشعيرات الجفرية الأولى هي التي أهدت — تاريخيا — أدبنا الواقعي بمصاراة الواقعية مما يتفق مع تكويننا الذاتي الأصيل . وهذا يعني من زاوية أخرى أن الواقعية ليست مذهباً مستورداً ، وإنما هي مجبوع النتائج المتبلور في أعمال المولحي وطاهر لاقين وعيسى عبيد وتوفيق الحكيم . من هنا كانت الحقيقة التي خرج عيسى بن هشام ليبحث عنها ، ومعه عصر كابل ، هي « مصر البرجوازية » فمن طريق تصارع الأفكار بين الباشا من جهة وبين عيسى بن هشام ونماذج مختلفة من البرجوازيين المصريين مثل المحامي والطبيب « نخبين أن المثال الأعلى للحياة الاجتماعية في مصر هو الطبقة البرجوازية؛ وأقول المثال الأعلى ، وأنا مدرك أن هذا المثال نفسه يتعرض بدوره لنقد شديد من المؤلف ، الذي لا يغفل عن معاليب البرجوازيين المصريين الكثيرة ، ولكن نقده لهؤلاء يستهدف الإصلاح ، أي أنه يرى الإبقاء عليهم بعد أن يتلافوا عيوبهم » (١) .

وعلى النقيض من ومي المولحي وثباته ، نرصد الحيرة البالغة العنف في قصة « زينب » للككتور محمد حسين هيكل . ولا ريب أن زينب كانت قد استكملت إلى حد كبير الثوب الروائي المصري ، فلم يكن بها من آثار القلمة شيء ، بل هي حفلت بالعملية المصرية فلمستحدثت بهذا الفتح الرائد أداة تعبيرية جديدة ليست من التراث العربي في شيء . وإذا كنا نعلم من المولحي أنه متأثر بالغرب وحضارته ، إلى جانب تأثره بمصر وواقعها ، فمنا على يقين من أن هاتين الميزتين هما اللتان امتدحتا في شرايين زينب وهيكل . فكثفت الخاصية الأولى في الدكتور هيكل أنه أحد أولئك الذين حملوا مشعل « مصر للمصريين » زمنا طويلا منذ عهد صاحبته لأحد رواد الفكرة المصرية في المجال السياسي ، وأقصد به

١- د.علي الرامي - «دراسات في الرواية المصرية» طبعة أولى - ١٩٦٤ المؤسسة

المصرية العلمية للتأليف - (ص ١٤) .

« احمد لطفي السيد » . الا ان هيكال الى جانب مصريته ، كان واحدا من ابناء جبل النهضة الادبية الحديثة التي تربت بين احضان اوربا . فقد عاش في باريس امدا غير قصير ، عاد بعدها وتسد لورثته الحضارة الغربية والثقافة الاوربية غيرة على وطنه المتخلف المستعبد . ومن ذلك المزيج المركب بأصالة نادرة من الحس المصري العميق والادب الفرنسي العظيم ، تكونت لدى هيكال اولى سمات بنياته الفني . اذلك نستقبل كلماته عن الظروف التي كتبت زينب في ظلها ، بفهم كبير حين يقول : « وليل الحنين وحده هو الذي دفع بى لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حزنا ، ولا رأت هي نور الوجود ، فقد كتبت في باريس طالب علم يوم بدأت اكتبها وكتبت ما افنأ اعيد ايام نفسي نكرى ما خلفت في مصر مما تقع عيني هناك على مثله ، فيملودني الحنين للوطن حين فيه عذوبة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة » (١) .

لم تترك زينب واقعية المويحيى ، لانها كتبت من احدى النواحي ثمة الرومانسية الفرنسية ، او كما لاحظ يحيى حتي في المرجع السابق (ص ٢٢) من انها ثمة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو — ولا اقول ابل زولا — في استطراد السرد وقلة الحفلة بالحوار ، واقامة القصة على عسود الحب والدوران حوله . ومنذ الصفحات الاولى من قصة زينب ، نلتقي بأسرة رقيقة تجلس على الارض لتتناول الفطور من قبل ان يفرج كل أفرادها ، من كبار وصغار وفكور وأثك لمعلم الشاق في الحقول ، غاذا الفطور الذي سيقم اودهم حتى الظهيرة لا يزيد على خبز وحصوة ملح ، فنظن ان هذا المطلع البطولي — على حد تعبير يحيى حتي — سيؤدي بنا الى ثورة عنيفة ضد الفقر والظلم والاستغلال ، ولكننا لا نجد شيئا من ذلك ، بل نجد ثقيين ما نتوقع . نجد ان « هذا الوصف مجال كله بنفحة شامية تضيئ على الواقع كثيرا من الجبال والخيال ، وتوحي اليك ان اهل القرية قلقون بحالهم ، وان جبال القرية هو في هذه القناعة ، وتحس ان المؤلف يخشى تصدع هذا الجعاع كله اذا تخطى الفلاح من قناعته » (٢) . وتبدو حيرة هيكال على اشدها فيها يسميه الدكتور علي الراعي

١ — نقلا عن « غير القصة المصرية » ايعى حتي — طبعة اولى — ١٩٦٠ سالفة

الثقافية — دار القلم (ص ٤٠) .

٢ — المرجع السابق (ص ٢٧) .

بالحيرة بين الطبقتين ، فما أراد حابذ بطل القصة في إطار عاطفة الحب أنه أراد أن يجمع بين التقيضين دون أن يوفق بينهما ، فكان نصيبه الفشل . حاول أن يساند طبقته ويساند غيرها عليها في نفس الوقت ، فلفظته الطبقة الأخرى ، ولم يمر ما بينه وبين طبقته ، فاصبح حتما عليه أن يختفي (١) . وتلك هي النهاية التي اختارها هيكل لبطله ، هو أن يغيب تماما عن مسرح الرواية وأرض لحداتها . وكادت قصته أن تكون منفصلة عن قصة زينب التي تبدأ بعد ذلك ، وتنتهي على نحو آخر يشبه من بعيد نهاية غادة الكاميليا مما يؤكد تأثير هيكل بالرومانسية الأوربية تأثرا مباشرا .

معنى ذلك أن ثمة لقاء واضحا بين الموليحي وهيكل هو ما ادعوه بوحدة المزيج المركب من الروح المصرية والثقافة العربية . ولكنهما بعدئذ يفترقان : الموليحي الى ذلك التناقض الحاد بين مضمون حديث عيسى بن هشام ، ذلك المضمون الواقعي المعاصر ، وبين الشكل العربي المتوارث القريب من أسلوب المقامات . أما هيكل ، فعلى العكس من ذلك يتم التناقض في عمله بين الشكل الحديث بما فيه من جرأة على استخدام العالمة المصرية في السرد والحوار وبين المضمون الرومانسي البعيد عن شقاء المجتمع المصري حينذاك .

لهذه الأسباب مجتمعة ، تحل « عودة الروح » لتوفيق الحكيم مكان الريادة الحقيقية « للرواية المصرية » شكلا ومضمونا ، بمعنى أنها في المستوى الفني المحض تحقق أولى مراحل « الوحدة الدرامية » في أدبنا الروائي أي أولى مراحل التكامل الفني للرواية المصرية . ولعله من المفيد أن نسجل « الوحدة الزمنية » التي ثمرت « عودة الروح » و « أهل الكهف » جنباً إلى جنب : الأولى في الثوب الروائي ، والأخرى في الثوب الدرامي . لما « أهل الكهف » فقد استقبلها النقاد الذين عاصروا ظهورها بترحاب شديد تتبين دلالاته فيما قلناه الدكتور طه حسين حينذاك من أن المسرحية « حادث ذو خطر ، لا أقول في الأدب العربي المصري وحده ، بل أقول في الأدب العربي كله . وأقول هذا في غير تحفظ ولا احتياط ... ان بابا جديدا قد منحت للكتاب واصبحوا قادرين على أن يلجوه ويتنوها منه الى آفاق بعيدة رفيعة ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن نعم : هذه القصة حادث ذو خطر يؤرخ في الأدب العربي عصرا جديدا ..

انها اول قصة وضعت في الادب العربي ، ويمكن أن تسمى قصة نمطية حقا، ويمكن أن يقال انها إغنت الادب العربي وأضافت ثروة لم تكن له . . . ويمكن أن يقال انها قد رفعت من شأن الادب العربي واتلحت له أن يثبت للاداب الاجنبية الحديثة والتقدمية . . . كل هذا يمكن النقاد من أن يثبتوا في هذه القصة روحا مصرية طريفا وروحا اوروبيا قويا « (١) .

ان ما يعنيننا من هذا النص الطول لطفه حسن، هو أن النقد المصري الحديث على يدي رواده العظام كان على وعي تام بالدور الخطير الذي قام به ادب توفيق الحكيم في شق الطريق الى « الروح المصرية » بوسائل التكنيك الغربي . وتلك هي الدلالة الجوهرية للكلمة في الوحدة الزمنية التي جمعت اهل الكهف وعودة الروح في اطار حقبة تاريخية واحدة . كانت هذه الحقبة كما تبيننا من القسم الاول ، هي مرحلة الصراع القومي لمصر من اجل تحقيق ذاتها الاصيلة ، واكتشاف وجودها الخاص ، وكان الادب من ادوات هذا الصراع التي لحيطت بقداسة اقرب الى الازهار : فالانجاء الى الغرب في أحدث منجزاته الفنية لا يطمئن القلوب التي استراحت الى آثار السلف ولا تطمئن الى حضارة الاجنبي ، والاتجاه الى « مصر » يثير الذعر في القلوب التي آمنت بالتراث فيما يشبه العقيدة الدينية . لذلك كان من اليسير أن تتجاهل هذه القلوب أو تلك ما تعنيه خطوات المويحي وهيك (الذي أثار السلامة فاصدر زينب بتوقيع مستعار) من ارهاصات التحول الثوري الجديد الذي انجزت عودة الروح وأهل الكهف مهابه الاولى . لم تكن الفكرة المصرية ولا التكنيك الغربي في كل من حديث عيسى بن هشام وزينب على درجة عالية من التضج تسمح بالتحول الكيفي الجديد الذي يثير الفزع . لذلك سارع طه حسين وقلة نادرة معه بحماية الخطوة الاولى لتوفيق الحكيم في الطريق الشاق الوعر ، وان لم تسلم هذه الخطوة ممن يقول ان « أهل الكهف خطرة على شيلينا لانها تزيج أبصارهم عن الحقائق » (٢) . وقصة الهجوم الذي تعرضت له عودة الروح عند ظهورها تكشف لنا كما يذهب الدكتور عبد المحسن بدر عن أن قضية الادب الاولى

١ - طه حسين - « نصول في النقد والادب » - طبعة اولى - ١٩٤٥ - حداثا المعروف

بالقلمسرة (ص ٩٢ - ٩٣) .

٢ - يحيى هتي - عدد فبراير من مجلة « الحديث » الصادرة بحسب علم ١٩٣٤
واعبد نشر المقال في كتابين : بحر القصة المصرية وخطوات في النقد .

« كانت ما تزال قضية الأسلوب ، وإن النقاد والادباء في عصره لم يلتفتوا الى محاولة المؤلف الجادة والمخلصة لتطوير الرواية العربية ، وتقديم بناء روائي متبلسك ، يتمدى نطاق الترجمة الذاتية ، بإطلارها الضيق ، وبنائها المفكك ، واسلوبها التقريري ، السى لفق آخر أوسع وأرحب » (١) .

تلك هي القيمة الحقيقية لريادة « عودة الروح » طريق الرواية المصرية . فهي ثمرة نظرة شاملة لتوفيق الحكيم تجلت في نفس الوقت في مسرحية « أهل الكهف » . أي أنها ليست وليدة نزوة عابرة أو فكرة طارئة ، وإنما هي على الرغم من أنها امتداد تاريخي لجهود الرواية العربية في مصر ، إلا أنها تحولت بتراكمات هذا الامتداد الى مستوى كيني جديد بدأت به الرواية المصرية تاريخها الحقيقي ، وحياتها الحقيقية . ان أهمية هذه النقطة تتأكد لنا من التأثير الضخم لهذه الرواية على مجرى أدبنا الروائي المعاصر . ولو أنها ككت مجرد عمل عظيم في عصره وكفى ، لما استطاعت أن تحفر لنفسها هذا المجرى في أعمال الأدباء المعاصرين وفي مقدمتهم نجيب محفوظ . هذا التأثير لا يؤكد المظلة الفنية للرواية في ذاتها ، بقدر ما يؤكد تلبيتها لاحتياجات مرحلة تاريخية محددة ، بكل ما تشتمل عليه من سمات السلب والإيجاب . بل ان عودة الروح ، تحمل من خصائص عصرها هذه السمات السلبية والإيجابية في صورة تمنحها رؤية العصر وروح العصر ، وفي صياغة تنقل ما بقي منها الى لبنا الحديث .

وهل ان هبا النقطتان اللتان نستنير بهما في تقييم « عودة الروح » : ماذا حملت أولا من ملامح العصر ؟ وماذا استطاعت ان تحبل الى الاجيال التالية ؟ ولتواجه الرواية ، وفنن تدلي بلجابتنا ، وجها لوجه .



تبدأ عودة الروح بما يشبه « البرولوج » الذي يسبق الفصل الاول ، فنحن مع مجموعة من الاخوة القادمين من الريف غير ان ظروف الحياة تقيمهم في القاهرة ، فهذا طالب « بالمهندسخانة » وذاك ضابط موقوف عن العمل ، والآخر مدرس ، ومعهم ابن شقيقهم الثري القطن بالريف ، وشقيقهم المتأس التي تخدمهم . وهم جميعا قد استلقوا على فراش المرض ب تلك الغرفة في حي السيدة ، فلذا سألهم الطبيب لماذا يرتدون معا ، وفي الشقة غرفة أخرى للاستقبال يمكن استخدامها في مثل هذه الظروف ،

١ - راجع كتابه « تطور الرواية العربية للمدينة في مصر » طبعة الاولى - ١٩٦٤ حفر الملوف بالقاهرة - (ص ٣٩) .

ينطقون جميعا في صوت واحد : « مبسوطين كده » ويعلق الحكيم بصورة مباشرة ذات دلالة « ... ولو استطاع احد لقرا على وجوههم الباهتة ، ضوء سعادة خفية يمرضهم معا ، خاضعين لحكم واحد ، يعطون عين الدواء ، ويطعمون من الطعام ، ويكون لهم عين الحظ والنصيب » وعندما يقول الطبيب — أو المؤلف — ان لحدا غير الفلاح لا يستطيع ان يعيش هكذا . الزوجة والاطفال ورب البيت وبهائم في مكان واحد ، نضع أيدينا على نقطة البداية في « عودة الروح » .

المنطلق الفني عند الحكيم في الفصل الأول، هو الحدث في لحظة حضور مع استخدام ما يسمى « بالفلاش باك » .. فنحن نكاد نتعرف على معظم الشخصيات في جلستهم العائلية المعتادة ، ولكن الفنان يتخير من بينهم جميعا « زنوبة » و « محسن » ابن اخيها ليسلط عليهما الاضواء بغير تحفظ .. فالاولى بنتا عاتس تسكن مع اخوتها في القاهرة لترمي شؤونهم الخاصة بعد ان ماتها قطار الزواج ، وبعد ان ترمى بها « البخت المائل » العديد من المرات .. اما « محسن » فهو يفاضل عينا مظاهر الضعف التي تسري في كل اعضاءه كلها ذكر اسم « سنية » جارتها الجميلة امهله . ويعتمد الحكيم اساسا في مياغة هذه الشخصيات على الحوار من ناحية، والعابية المصرية من ناحية اخرى . ويتطور المسار الروائي من البساطة الى التركيب مع تطور الشخصيات والحوادث من الواقعية الى الرمز ، فلا ريب اننا عندما نستمع الى لحظة « الشب » التي تأتي عفوا على لسان محسن وهو يسأل عن امهله ، لا نصور مطلقا ان المؤلف يحاول استعراضنا الى ما هو اعيق من النداء الشائع . كذلك حين تبدأ علاقة محسن بابنة الجيران « سنية » لا نستشعر ان ثمة شيئا غير طبيعي سوف يحدث . وانما يخلق الحكيم هذه الشخصية او تلك من صميم النموذج الواقعي المائل لها في نياتنا . لذلك اقدم على العابية المصرية بغير افتعال ، كما اقدم على الحوار دون تمليل . ولكنه لم يلبث ان تحول بنا مع هذه البدايات الاولى الى مسارب يصعب معها ان نبقي على تصورنا الواقعي للحدث والنتائج الانسانية . وانما نراه يقدم الشخصيات من خلال الحدث (كما قدم لنا زنوبة) او يقدم لنا الحدث من خلال الشخصيات (واقعة مندبل سنية) او هو يقدم بعض الشخصيات من خلال بعضها الآخر (محسن وزنوبة) .

ويستهوي الفلاش باك منهج الكتف في تمرية الشخصيات من حاضرها لنقف على « الماضي » سواء كان في الفرد ، او في الشريحة الاجتماعية .

فأثناء تعرفنا على «سليم» الضابط الموقوف يتوقف بنا الحكيم — وسرعان ما يجد المناسبة لهذا التوقف — فيروي لنا قصة سليم مع سيدة شامية في بور سعيد ، وكيف أدى به الأمر الى حالة الايقاف الراحنة . وبينما نلاحظ على الحوار المتدفق قوة الابعاء والتركيز والبعيد عن المباشرة والتقرير ، نجد ان السرد يجانبه هذا التوفيق ، فكثيرا ما تدخل الكاتب في السسايك تاطلعا الطريق على الصورة الموحية بتعليق ذهني جاف كان يقول عن محسن « وما كان احراء ان يهدأ ويطلبن ! فمن ذا يتهم او يسيء المظن بغلام في الخامسة عشرة من عمره » حين بدلت الاتهملت تتبادل الايدي فور اعلان زنوية من ضياع منديل سنية من فوق سطحها . لا شك انه في بعض الاحيان لم يكن الحوار في المستوى النفسي والذهني للشخصيات ، وبالتالي لم يكن يجسد المستوى الدرامي للحدث . يحتج « عبده » مثلا على معاملة « مبروك » قائلا : « ومبروك مش ابن آدم ؟ ومبروك مش واحد منا » . ومن امسى مبروك له معاملة غير معاملتنا ؟ . » من امسى ظهر التمييز ذاته في تعليق : « مخفق مبروك الخادم بصره خجلا ، وجعلت اصابعه تلعب بلزوار قطافته العذراء المرق ، واحس في اعماقه اشياء لا يفهمها ، وشعر بدافع خفي يدفعه الى اشتتال النظر لثياب محسن الجديدة اللينة ، غير ان شيئا آخر جعله يفض من بصره ، ثم اذا الدافع يدفعه ثانية الى النظر سسرا الى ثياب محسن الجديدة اللينة . وكانت تلك النظرات بريئة ساذجة لا تؤدي اي معنى ، ولكن فيها بعض الخضوع والانتكسار والكآبة . . . ولعل ذلك على غير علم منه ! . . . ولعله كان يحس في تلك اللحظة بشيء من الفرق ، يجب ان يظل موجودا بينه وبين اولئك الذين يعيشهم منذ امد عيشة الاهل . . . الا انه لم يظن لشيء من هذا ، ولم يدرك قط شيئا ، انما هو مجرد احساس سريع مر كليلق » . ربما اعطى هذا النص دلالة اخرى هي الفرق بين التحليل « الفني » في الرواية ، والتحليل « العقلي » في البحث او المقال . فالتحليل هنا يقتصر على التقاط المظاهر التنصيلية في الصورة دون ترجمتها الى « وثائق » او « معلومات » . على النقيض مما يقوله من محسن الذي كان يذرف الدموع امام اهله متمسلا اليهم الا يرسلوا اليه العربة تنتظره خارج المدرسة « ما كان محسن الصغير يتبنى غير شيء واحد : ان يكون مثل رفاقه الصغار الفقراء ! لا شيء كان يذفيه خجلا سوى ان يبدو مبتذلا على اترانه بثوب او تقود او مظهر ثراء ، واشتد به الامر الى حد ان كان يخفي اسم أسرته عن رفاقه » . ان سوء الاختيار يبدو هنا شديد الوضوح

وتتراكم جزئيات العمل الروائي فوق بعضها البعض ، على الاساس الكلاسيكي في الدراما . اي ان الحدث الرئيسي يكتسب حقا مجموعة من الروايد الجانبية ، ولكنه يتركز ويزداد تركيزا ، الى ان يصل به التكثيف فالتجربة الحرفية للواقع الخام تسيء الى معنى اختيار الحدث للتدليل على هدف فني .

احدى المراحل التي يمكن تسميتها بالازمة . والمؤلف يجهل من فصول الرواية « تجارب مصغرة » للحدث الرئيسي الاكبر ، كتهديد نفسي للقارئ والسرد في واقعيته يقرب من تولستوي وجوركي وبلزاك وزولا اكثر من تربية لحوستوفسكي او غلوبير ، لانه يعتمد في جوهره على « العقلية » في البناء الطولي - او التاريخي - للرواية ، والانموذج في الشخصية والحدث . هناك مشرات الاحداث الجانبية التي توضح سيطرة النيبيلت على المجتمع (زنوية وقلب الهدهد اليقيم) او الهوة العميقة بين الكيان الرسمي وجوهره الحقيقي (سليم) . ان التوازن او الاختلال بين معدل تراكم الاحداث الجانبية ومعدل تبلور الهدف الرئيسي هو الذي يقيم في النهاية مدى نجاح « عودة الروح » نجحنا فنيا . لماذا كان هناك من يؤكد انه ليس في القصة توازن بين الباطن والظاهر ، لان الباطن مظيم والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع ويكاد عقدها في بعض الاحوال ان ينفرط لمبالغته في الطول (١) اذا كان هذا صحيحا فانه ليس من المعقول ان نقيم لمودة الروح تبثالا لمجرد انها رواية « عن » الثورة . فالثورة الحقيقية في الفن تنبع من داخل العمل الروائي نفسه : هل هو يحمل خصائص العمل الثوري « فنيا » ام انه مجرد بوق لهفافات الثورة ؟

ان الاحداث الجانبية في « عودة الروح » تؤدي رواثيا الى نقطة محددة هي ان الجميع احبوا سنية ، وقعوا في فراها ، وتسلقوا الواحد تلو الآخر الى خطب ودها . هذا من ناحية الهيكل الروائي . غير اننا من ناحية اخرى نلاحظ تفخالا بين هذا الهيكل المصنوع من المواطف المتتامة ، والهيكل الآخر المصنوع من المواطف الوطنية التي تبعد لنا في تشبيه محسن لمسنية بايزيس ثم تتفصح في ذلك النقاش بين الاثري الفرنسي ومفتش الري الانجليزي في منزل والد محسن ، ثم تتفصح اكثر فاكثر في المقتضبات التي يختارها الحكيم من كتائب الموتى واسطورة ايزيس واوزيريس . كم اساعت شططت الحكيم

في ولعه بالفلاش بك والحواسي والذبول والتعليق الهابشية الى بنيان هذا الهيكل الاساسي .

لقد احبها الجميع حقاً ، وكان هذا الغرام الجبامي هو الذي غرقهم لأول مرة ، وجعلهم يشبهون من حياتهم ، ودفعهم الى انفراد كل منهم بنفسه . وهكذا أصبحت « سنية » محورا تدور حوله بقية الشخصية . ولكن هذا المحور هو الذي دفع بقية الشخصيات الى حالة « الصراع » العاطفي الذي يبلور صراما واقميا آخر . وبدلا من الاعتماد على الحركة الدرامية في الحوار اعتد الحكم على « اللوحة » السردية . ثم شجب النمطية وسكونها بتعدد المواقف المحورية في الرواية ، الا اننا نلتقي بالزوائد الاضطرابية نتيجة لسوء اختيار « الموقف الروائي » حين يتم هذا الاختيار على ضوء مفهوم الحدوث في الرواية . واذا كان للحدوث جوانب ايجابية كالبطل الشعبي فان لها جوانب سلبية كإغفال عنصر الزمن ، وهو عنصر فني مشارك في بناء العمل الفني على نسق مختار مسبقا على عملية الخلق لا ان يتولد عفويا من مجموعة الاحداث الحدوثية .

والجزء الثاني من مودة الروح — وهو يبدأ بزيارة محسن لقرينته في اجازة مدرسية — يجيب على هذا السؤال : كيف يصبح المشهد الواحد مضمونا كاملا وتصبح جميع الاحداث اطرا ضخما لهذا المضمون ؟ ان الحوار الفوتوغرافي قد يزعجنا ، والحوار الذهني قد يزعجنا أكثر ، ولكن ما لا ريب فيه ان بداية الجزء الثاني هي بداية الغوص في اعماق مصر التي تجسدت في الجزء الاول كفراد . هنا تبدو مصر كتضيق وفسلة وحضارة ومسير . قد يضطر الفنان الى المباشرة والتقرير ، ولكن من خلال الحدث الروائي . وتلك هي اضافة « الواقعية الاجتماعية » الى معنى الحدوث في الرواية ، وهو أكثر جوانبها ملبا لانها تحول الشخصية الى بوق للدمية فيلأخر احد ركاب القطار بمصريته قتلا :

« — اهل مصر شعب اصيل عريق ، من ٨ آلاف سنة واحنا في وادي النيل . وكما نعرف الزراعة والفلاحة ، ولنا قري ومزارع وفلاحين وقت ما كتبت اوربا لمسه با وصلتش حتى لدرجة التوحش » .

ويرد عليه آخـر :

« لك حق يا افندم ... احنا من غير شك شعب اجتامي بالبطرة ! والسبب هو اننا شعب زراعي من قديم الازل في الوقت التي كتبت فيه الشعوب الاخرى تعيش عيشة الصيد » .

ان امثال هذه النصوص قد تنفى من توفيق الحكيم ما اتهم به البعض حين جعل فرنسيا يدافع عن مصر (١) ولكنها في الدرجة الاولى تفرق بين واقعته الرومانسية — ان جاز التعبير — والواقعية النقدية والواقعية الطبيعية كليهما . والجزء الثاني بكله يصور المرحلة الخطيرة في حياة محسن . المرحلة التي لفاق فيها — ومعها اعماله بقية « الشعب » — على ان سنية تحب جارهم الوارث الجميل من دونهم جميعا ، حينذاك توحدت تلوهم جميعا في المحنة ، محنة الحب العظيم الخائب . حتى « زنبوبة » شاركتهم المأساة لانها كانت تأمل خيرا في ذلك الوارث الجميل الذي يعيم منذ زمن اسفل شقتها في نفس العمارة . هي المرحلة التي تبدأ وتنتهي بهذا الشعار « ما اسعد الجماعة ! وما احسن تلك الحياة مع الشعب » . وهي ايضا المرحلة التي يتعرف فيها على حقيقة مصر ، مصر الروح ومصر الثورة معا . مصر الفلاح الذي اذلت له امه ، وامتهنة ابوه ، ولم يعرفه حقا الا على « الطبيعة » الحية الصامتة ، وعلى لسان اعجمي جاء من اوربا بحثا عن « الحقيقة » في جوف ارضها . والجزء الثاني اخيرا هو بداية التركيز على مصر الارض والفلاح ، وتجسيد التناقض بين مصر والهيئة المثالية من ناحية والفكرة العربية من ناحية اخرى .

ويطلب على هذا الجزء اللاحق على « حيوية الشخصية » كمنعصر اساسي في تجسيم الشخصية الفنية . فبا ان وصل محسن الى محطة القرية حتى نزل من القطار « وسار بين الخادمين كالمستغرب ، وكلمة (بيه) ترن في افنه رنيناً غريباً . غير انه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعر بشعور غريب من الخلاء ، وود لو ان سنية كلفت حاضرة لتري وتسمع » الا ان هذا الزهو والخيلاء يعود فينوارى امام ذلك المشهد المستفز لجوهره الاصيل حين علمت امه التركية الاصل الفلاحين الذين تجسروا لصيته معالجة مهينة مليئة بالاذلال والكراهية لاهل مصر . حتى والده الذي راوغ كثيرا في قبول هذه السيطرة من « ابراة » استعجب لها في النهاية وشارك في « المهزلة » . ويضع توفيق الحكيم كلنا يديه بشجاعة وجراحة على مأساة الفلاح المصري في ظل سطوة الاتراك والسادة من المصريين ، ويشدد به حماسه فيفرق بين الفلاح المصري والبدو ، ولو على لسان البسطاء من

١ — يعنى حتى — تجرأت قصة المصرية — (ص ١٢٢) وعبد المحسن بدر — تطور الرواية للعربية الحديثة في مصر (ص ٢٨٧) .

اهل القرية . وتحقق هذه الصفحات الحافلة بالتعاطف مع الفلاحين، درجة عالية من النضج . تحقق الذاتية مع الموضوعية في اطار من الصبغ الفني الصارم . تحقق معنى « الهروب من الشخصية » وكيف انه لا يتناقض مع « التجربة الشخصية » . فبينما كان الحكيم في الجزء الاول من الرواية ينقل من حياته الخاصة نفلا حرقيا (١) ما جاء في حوار محسن مع مسنية حول حياته المبكرة مع العوالم او مع زنوبة واعماله عن الحياة في الريف ، نراه هنا يقوم بعملية تطهير لتجربته الشخصية في الحياة فقصص هبى الاساس والمنطلق ، ولكنه يجوب بها بمعدن آفاقا بعيدة عن الواقع اليومي المألوف . هكذا جاء تمسكه بتجربته مع الام التركية والاب الفلاحي الاصل منصرفا اصيلا في تجربته مع الأرض والفلاح .

وهكذا ايضا جاء موقفه المبكر من الفكرة العربية موقفا منحوتا من الواقع حين اخذ يستجوب « الخفير » حول الفروق بين « الفلاحين » و « البدو » ، وكان الخفير بدويا ، وهي حيلة فنية لإثبات العكس بمباشرة :
 « — كيف يا بيه البدوي مثل الفلاح ؟؟ »

— ايه الفرق بين الاثنين ؟

— كيف يا بيه .. كيف ؟ .. البدوي اصيل ؟

— والفلاح مش اصيل ؟

— الفلاح عيب بن عيب .. احنا بدو ما نرضى الضيم »

فإذا علمنا ان لفظة البدو كانت « العرب » في الطبقات الاولى من الكتاب ، ايضا بهدف المؤلف في مناقشته لعروبة مصر « فهل هذا الفلاح من يصح اتهامه بالاصيل له وهو اصل الاصول ؟ » ، « بينما هذا البدوي لا يزال على الوحشية وحسب الحرب والثار والدم .. بقايا الحياة الاولى للهجبة المقلقة غير المستقرة التي اساسها الغزو والسلب ونهب القبيلة للقبيلة » وهي نفس العبارات التي جاءت في كتابه « تحت شمس الفكر » في معرض حديثه عن الفرق بين العرب والمصريين كمدخل لحديثه عن الموقف (المصري) الاصيل من الاحداث الجارية من حوله . لهذا نحن نفهم معنى ابتسامة محسن وهو يصغي الى اجابات الشيخ حسن ورايه في البدو ، ثم انفعاله بالسعادة وهو يردد « الفلاح احسن من البدوي ، واكرم من البدوي ، والطيب من البدوي ، مش كده ياعم الشيخ حسن ؟ »

الا ان هذه الدرجة العالية من النضج في معظم صفحات الجزء الثاني من « عودة الروح » لا يستقيم معدل النضج فيها حين يستخدم الحكيم نفس المنهج التعبيري في معالجة بعض المشاهد الاخرى . وهو في ولعه ببعض ادوات التعبير وشغفه باستخدامها انما يؤكد ان الرواية المصرية في طورها الاول كانت « محنة نعمة » ما ان تنجح في استعمال احدى ادوات التعبير حتى تنجح الى استعمالها بمناسية ويغير مناسية الى ان تأتي بنتائج عكسية على طول الخط . . كما لاحظنا في اتحام المؤلف للفلاش بك في كل واقعة وفي تصوير كل شخصية ، وكما لاحظنا في استخدامه للرمز في هذا الجزء الثاني فهو يسرف حين يصور لنا البقرة التي يرضع العجل من احد ثديها ويرضع الطفل البشري من ثديها الاخر ، وهو يتعسف حين يرجع بهذه الظاهرة الى ايهان المصريين القدماء بوحدة الوجود ، وهو يتطرف حين يجعل ملتقى الآثار الفرنسي وحده هو الذي يعلم حقيقة مصر دون غيره من مباد الله .

لقد استهوته فكرة النقيض التي جربها في موقفه من العروبة على لسان البدوي (او العربي) فاراد محكاتها على لسان الفرنسي . وبينما احزنت التجربة الاولى بعض النجاح اخفقت المحللة في سيل من التقارير المباشرة . ويتأكد لنا من جديد ان هذا الجزء هو المقابل الربيعي للجزء الحيفري ، الاصلة في طرف ، والزيف في الطرف الاخر . مصر في جلبب والاستعمار الغريب في الجانب الاخر . كذلك نحن نستطيع ان نتبع الفكرة المصرية عند الحكيم في هذا الجزء من موقف الام التركية الى موقف العربي (البدوي) من الفلاحين الى موقف البقرة من ابنتها والابن البشري الى تضحية الفلاح العظمى ، الى قوله « هل يستطيع هو ايضا ان يضحي في سبيل سنية ؟ وان يقتف بنفسه في الالم والشقاء من اجلها ؟ ام انه ليس من دم ذلك الفلاح » ؟ وقول المفتى المصري « جيء بفلاح من هؤلاء واخرج قلبه تجد فيه روايب عشرة آلاف سنة ، من تجارب ومعرفه رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدري ! نعم هو يجهل ذلك، ولكن هنا لتلحظلت حرجة، تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجارب فتسغه وهو لا يعلم من اين جاءت . هذا ما يفسر لنا — نحن الاوروبيين — تلك اللحظلات من التاريخ التي نرى فيها مصر تطفو طفرة مدهشة في قليل من الوقت ، وتأتي باعمال مجلب في طرفة عين » بهذا الفهم لحقيقة مصر والمصريين يرى الرجل الاجنبي معجزة الاهرام على انها صلاة من الحجر شبيها التساقد والتاثر الخفي في محبة « المعبود » الاكبر ، فللمصريين قلب واحد وروح واحدة . وهنا تأتي عبارة

« الكل في واحد » في مكانها المناسب تماماً ، لأنها عماد الفكرة المصرية — روائيا — عند توحيق الحكيم . فترجمتها السياسية هي تجسد القلب الواحد في قائد وزعيم يخلص لمصر لخلاص شعبها لها .

وما ان يعود محسن الى القاهرة حتى نلتجأ معه بالقيمة الكلاسيكية لحركة الأحداث ، فقد تمت خطبة سنية الى الجار الوارث الجليل ، واشتمل البيت نارا لاهية للقلوب المحبة . ويتحقق شعار « الكل في واحد » في وحدة الشخصيات ازاء الحدث العظيم « المشترك » وتتجسد الهزيمة الروحية في ذلك « الوجد » الصوفي كخلص من العذاب ، فيلجأ محسن الى « السيدة زينب » بكيا ، وتنهمر عليه الاحلام ليلا تحمل اليه اشهى القبلات من شفر سنية . « ولأول مرة احس القرب منهم ... فالمعاطلة بينهم مشتركة ، وكل شيء مشترك ، وكذلك الغيبة والالم » ولقد اهتم الحكيم بتصوير النملاج الثلاثة « سليم » و « عبده » و « محسن » في لحظة واحدة ، من ناحية الزمان ومن ناحية المعاطلة نحو سنية . وكان هذا الاهتمام تعبيرا بالغ الدلالة على موقفه الفني من هذه الشخصيات الزمنية ، وموقفه الانساني من بقية الشخصيات ، وهو التعاطف الشديد . ويتضح الحس الدرامي للحكيم في بلورة الموقف من سنية ، فالهواج العممي من جانب زنوبة ، يقابله العطف والتقدير من جانب الجميع . ويعتمد الفنان على تجميع الخيوط من حركة الأحداث وتكوين الشخصيات في هذا الموقف . ويجعل من « البطولة للجميع » سمة رئيسية من اهم السمات الفنية في « عودة الروح » ومن بعدها الرواية المصرية . وفي سبيل ذلك لا يعني ان يقدم لنا قرب الخاتمة شخصية جديدة « مصطفى » من جذورها الاجتماعية والنفسية ، وهو الفتى الذي آلت اليه نهلية قصة سنية بالزواج منها فلم يظهر باشمئزاز احسوى زنوبة التي تكن له مشاعر خلصة كعائس مزمنة . وقد حاول الحكيم ان يجسد التناقض بين « مصطفى » من جذورها الاجتماعية والنفسية ، وهو الفتى الذي آلت اليه هذا التناقض لم يصل الى مستوى الكراهية ولا الى مستوى التعاطف ، وان ظل متوترا مذبذبا كبتدول التلق وفي موازاة هذا التوتر اتمم الفنان سوترا آخر بين بيت الدكتور حلمي — والد سنية — وبين بيت الشعب ، وسنية من بين افراد على وجه الخصوص . ويبدو ان التوتر بلغ مداه بالمؤلف لماخططت عليه وسائل التعبير فترجم الحوار في كثير من المقاطع الى السرد النصيحي مبررا هذا المقطع او ذلك بقوله مثلا « هذه خلاصة ما انفجرت به الام »

وتحاز كاميرا الحكيم في الصفحات الاخيرة الى سنية اذ تغيرت حتى

في نثر سليم ولم تعد تلك المرأة (المادية) المفرقة ، وإنما هي ذلك الاسم المعنوي الذي لا يدل إلا على معبود واحد يتكلمون كلهم من أجله . وكان محسن يشاهد ما جرى أماله في ابتسامة وسرور دلخلي لمباراة « معانها مندبيلها » و « قالت لنا تعالوا » الخ . . . مثقرا للفظلة « نحن » التي حلت محل لفظلة « أنا » . وإذا تجاوزنا عشرات من الحواشي والخيول التي تعترض طريقنا مع تعليقات المؤلف وملاحظاته الشخصية ، استطعنا أن نبليغ خاتمة الجانب المأساوي في الرواية حين يذهب محسن الرديت سنية ليفرج مندبيلها الحريري ويعطيه لها في صمت . ولولا روح الميلودرام في هذا الموقف « المؤثر » لكن الخاتمة الطبيعية . ولكن المؤلف — معنا — قد أدرك أن النهاية « المفاجعة » على هذا النحو لا تشر الرمز العظيم الذي بنى روايته على أساسه . ومن ثم كان لا بد من الانتظار قليلا حتى يأتي الربيع وتحبل مصر وتحمل في بطنها مولودا هائلا « وها هي مصر التي نلت قرونا تنهض على أقدامها في يوم واحد . أنها كفت تنتظر — كما قال الفرنسي — ابنها المعبود رمز الأمها وآملها المذفونة يبعث من جديد . . ويعث هذا المعبود من صلب اللقاح » . ويخرج محسن في خضم المظاهرات الوطنية فتد انفجرت الثورة من قلب واحد وهو قلب مصر . وكما أن سنية هي أيزيس ، فكذلك « المعبود » العظيم الذي قاد ثورة مصر هو أوزيريس . ويفاجأ محسن بأنه ليس بمفرده في طوفان الثورة ، بل أن « الشعب » كله قد خرج يشعل البركان الذي ظل يغلي آمادا طويلة ، الشعب الصغير والشعب الكبير على السواء . إلى أن تم القبض على « الشعب الصغير » بعد العثور على كبيكته مكسمة من المنشورات بفرقة على السطح !

ولا يلبث محسن مع أمهاته في المعتقل أياما حتى يحولون إلى إحدى المستشفيات — من باب العطف على مركز والد محسن الاجتماعي — وهناك يلتقي بهم ذلك الطبيب الذي صادفناه في بداية الرواية « هو أنتم ؟ » . . ويرده هنا كمان جنب بعضكم ؟ الواحد جنب أخوه « فقد فوجيء بهم على أسيرة تسقط إلى جانب بعضها في مكان واحد . ويتم بذلك ميلاد « عودة الروح » .

وقبل أن نتساءل عن مكان هذا العمل في تاريخ الأدب المصري الحديث لا بد لنا من مناقشة مجموعة من الآراء الهامة التي رافقت ولاحقت صدوره بمختلف مناهج التقييم .

فلنحس نستمتع منذ وقت مبكر إلى رأي يقول أن الخاتمة جاءت باردة تافهة ليس فيها حرارة البطلان ولا عظمت « بصورة الثورة باهتة مقتضية ،

ويمكن ان يقال انها خيلة على القصة وثقوية بالنسبة لموضوعها « (١) بالرغم من ان صاحب هذا الرأي نفسه يقول في مكان آخر ان اساس هذه القصة هو الاسطورة الفرعونية الواردة في كتاب الموتى عن مقتل الاله اوزيريس وكيف طافت اخته لجبع اشلائه وانضت عليها تنادي روحه عليها تعود للجسد فيبعث حيا « فالاشلاء المتفرقة هي مصر المتقطعة الاوصال ، وعودة الروح الشرارة التي اوقفها الثورة المصرية « (٢)

غير ان هناك رأيا آخر يقول ان النفس المصرية في عودة الروح هي النفس البسيطة والصيقة في آن ، وقد ثارت في انسب الاوقات واكثرها بلامعة لطبيعتها التي تؤثر الصبت الطويل تعقبه الثورة العارمة (٣) وثورة مصر هي خاتمة البحث عن طريق يرفض الاستماعة بالشرق ممثلا في الخلافة كما يرفض الاستماعة بالغرب ممثلا في فرنسا (٤) هذا الطريق الذي يصل بين مصر القديمة ومصر الحديثة يربط حسي من آليات النضال التي احسها محسن بصورة مبهمة فهي لم تخرج الى منطقة العقل والميل الا في الوقت اللاتزم (٥) .

وهناك رأي ثالث يميل الى ان عودة الروح تترجم لحياة توفيق الحكيم الشخصية (٦) . بينما يميل رأي حديث الى ان المؤلف يتصور مصر التي يظهر عليها التفتك والانقسام هي نفسها التي تخفي قوة روحية هائلة تنتظر المعبود الذي يلم اشتاتها المبعثرة ويوجهها الى الهدف الحقيقي لتقوم بالمعجزة كما حدث في ثورة ١٩١٩ وهي لا تستطيع القيام بالمعجزات الا اذا توحدت جهودها في العمل المشترك ووجدت الزعيم الذي يوحد جهودها في سبيل هذا الهدف (٧) . ويدور تصور توفيق الحكيم عند صاحب هذا الرأي على ثلاثة محاور: تطلقهم بالمعبود، ومساعدتهم في العمل ككلية متماسكة وارباطهم بهذه الماطنة ارتباطا عميقا ينبع من اعماق قلوبهم لا من عقولهم (٨) ولعل تفسير هذه الظاهرة — عند صاحب الرأي نفسه — يرجع الى

١ — يحيى حقي — المصدر السابق (ص ١٣٤) .

٢ — نفس المصدر — (ص ١٣٢) .

٣ ، ٤ ، ٥ — صلاح الدين كحلي — مصر بين الاحتلال والثورة — (ص ١٢٥ — ١٣٦ —

١٤٥ — ١٤٦)

٦ — اسماعيل آدم — توفيق الحكيم (ص ٩٢ — ١٢٤) .

٧ ، ٨ — دة عبد الحمن بدر — المصدر السابق (ص ٢٨١ — ٢٨٤) .

تصور الحكيم للتاريخ المصري ، فهو يرى ان مصر محتلتة بطبيعتها الخالدة النابتة على مر العصور ، وان هذه الطبيعة لا تتغير ولا تتبدل ، وان ما يظهر على سطح الواقع من مظاهر التخلف كقبس الفسلاح مثلا ليس الا غشاء سطحي يكشف عن جوهر حقيقي اصيل ورائع . ونتيجة لذلك نجد المؤلف لا يشغل نفسه بالكشف عن روح الشعب في صورة واضحة صريحة وذلك لانه يعتقد ان هذه الروح كائنة ثابتة واضحة حتى في العادي والبسيط من المواقف . وقد ادى نفس هذا التصور الى ما نحس به من ان الاحداث في الرواية لا تتطور نحو غايتها ، وهي التعبير عن روح الشعب المصري ، ولكنها تظل ثابتة لا تخضع للتطور ، فلذا وقعت الثورة التي يريد بها المؤلف التعبير عن هذه الروح غائبة لم يهد لوقوعها تمهيدا ، وانما وقعت فجأة دون ان نحس ببوار ظهورها فهي في نظر المؤلف اشبه بالعجزة (١) .

بينما يركز رأي حديث آخر على ان الفكرة الرئيسية في الرواية هي فكرة « المعيشة المشتركة » (٢) وان ما تحرص عليه الرواية هو سلامة الفكرة اولا ثم سلامة الواقع من بعد (٣) وسنية لذلك — في المستوى التجريدي — تدفع فريقا من ابناء الطبقة الوسطى الى الاشتراك في الثورة التي تهدد الطريق لمستقبل الطبقة كلها ، وتدفع فريقا آخر من ابناء نفس الطبقة الى مقاومة السيطرة الأجنبية على اقتصاد البلاد ، ليتسع مجال العمل امام الطبقة وتحصل على مكاسب جديدة تبني لابنائها مصرهم الجديد (٤) . والواقع — عند صاحب هذا الرأي — ان الحكيم ينظر في « عودة الروح » الى بلاده نظرة دينامية ثائرة تجعله يقف وقفة صلبة السى جوار مصر وشعبها ضد كل اعدائها (٥) . ان ثورة مصر التي تنفجر في الصفحات الأخيرة من عودة الروح هي حصيلة هذه الالاف من السنين التي هي ماضي مصر . والمصريون مستعدون للقيام بالعظيم من الافعال وروحهم في حالة ثورية بركتية تنل حينما تنتقد مصر الزعيم والقائد (٦) .

ان تعدد هذه الآراء في « عودة الروح » على مدى جيلين من الزمان في مرحلة حضارية واحدة ، يؤكد شيئا هائلا هو ان هذا العمل بالرغم من كل ما يمكن ان يؤخذ عليه من تحفظات الناقذ المعاصر ، كان تلبية فنية جادة

١ - نفس المصدر (ص ٢٨٦) .

٢٤٢ - د. علي الزامي - دراسات في الرواية المصرية (ص ١٠٠ - ١٠٢) .

٦٤٤ - نفس المصدر (ص ١٠٦ - ١٠٧ - ١١٢ - ١١٤ - ١١٥) .

لاحتياجات المرحلة التاريخية التي نبت فيها ، وكان ممثلا امينا لمعظم خصائص العصر الذي ولد فيه ، سواء بالصلب او بالليالب ، وهذا هو « المنظور » الذي نرضته « عودة الروح » على نقادها ، ولكنها لم تنظر بصياغة منهجية ترتفع الى مستوى هذا العمل الهام .

معمودة الروح ليست مجرد بناء روائي اكثر تكاملا من الابنية السابقة ، وانما هي تجسيد حي دقيق للمصراعات التي عاناها الروائي المصري في اكتشاف الرواية المصرية كفن ادبي جديد . فلا شك انه من اليسير ان نصنف « زينب » هيكل في خقة الادب الرومانسي . ولكنه من العسير ان نمصف « عودة الروح » في اية خقة تقليدية . ان كاتبها يستوحى الدراما الكلاسيكية في اتخاذ « المقدمة » مركزا رئيسيا لتجميع الاحداث والمواقف والشخصيات . . هكذا كان موقف « سنية » من القرام الجامعي الذي لم ترغفه بى ادى الامر . لقد ابدت شيئا من الود لحسن وعيده وسلميم وشجعت كلا منهم على انفراد ان يقع في هواها . ولكنها من ناحية اخرى وقعت في غرام « مصطفى » جارهم الوارث الجميل . وهو نفس « الامل » لزونية ، العائس المتصلية . ومن ثم يصبح « الحل » الكلاسيكي المعد سلفا هو ان تختار سنية « مصطفى » من بين الجميع ، وان تختار الثورة وقودها من بينهم ، وان تظل زونية شبحا يلمس من الزواج . هذا هو البناء الكلاسيكي في المسرح الذي احبه الحكيم بكل ذراته ، وقد انعكس على العمل الروائي من جانبين : الجانب الاول هو الاعتماد الرئيسي على الحوار ، والجانب الثاني هو الاعتماد على « حركة » الشخصيات ، لا على تطورهما . تلك هي السبة الكلاسيكية المزدوجة النتقج في « عودة الروح » . فنحن قد لا نلمس خصائص فردية مميزة لكل شخصية من الشخصيات ، ربما شعرنا بها مجموعة من « النماذج » التي تلخص اتجاه احدى الطبقات او الفئات الاجتماعية ، وبالتالي لمهي لا تتطور اتساقيا ، انما هي تتحرك رمزيا . وليس ثباتها نتيجة تصور الحكيم لثبات جوهر مصر ، فهذا الفهم اقرب ما يكون الى « التبرير » دون التحليل . والحق ان شخصيات الحكيم جيمها نسي حالة « حركة » توجهها فكرة مسبقة عند المؤلف . هذه النقطة تقسر لنا الكثير من الجوانب الفنية في الرواية . فمانطلق المثالي مند الحكيم كايامته بالفرد امينا مطلقا ، وايامته بالفكرة « الخالدة » كمحور وحيد لبقاء مصر وثورة مصر ، هو الذي يلجئه الى التصميم الذهني في الرواية . والبناء الكلاسيكي هو اكثر التصميمات الذهنية قريبا ومثالا . وبالرغم من اننا قد

نلح شخصية حية هنا أو هناك ، في هذا الموقف أو ذاك ، فلنقتنا لا نستطيع ان نرى شخصيات عودة الروح شخصيات انسانية من لحم ودم ، وانما هي ادوات المؤلف لتجسيد مجموعة من الامكار . وهكذا ينزلق الحكيم على جدران البناء الكلاسيكي بحواريات فيها الكثير من المباشرة والتقرير ، وسرد مليء بالتعليقات التي تقتحم السياق في غير قليل من العنف . والمسرح الكلاسيكي هو مسرح الثبات حقا ، وهو مسرح الحركة ايضا ، هو المسرح الذي يناقش الصفات الثابتة للانسان ، محنه وجوهره الاصيل في مجموعة الفضائل والردائل « الخالدة » في النفس البشرية . غير انه مسرح الحركة التي تتطور خلالها الشخصيات انسانيا ، ولكتها تهبط وترتفع وتذهب وتجيء حسبها تبليه رموزها الذهنية اولا ، وحسبها يتوجه البناء الدرامي من المقدسة الى المعقدة الى الحل ، من البداية الى الازمة الى الانفراج . هذا هو الجانب الذي ورثته « عودة الروح » من الكلاسيكية ، وان كانت في الرداء النثري للرواية قد زحفت اليها روح الميلودرام في كثير من المواضع . ذلك ان الحكيم لم يقتصر على الجانب الكلاسيكي ، وانما هو راح يستوحي العديد من الاتجاهات الاخرى ، ولم تكن الظلال الميلودرامية (كما لاحظنا في المشهد الختامي بين سنية ومحسن) سوى الانعكاس الامين للصراع الذي عاينه الرواية المصرية في لحظات ميلادها على يدي توفيق الحكيم .

فلقد كان الاتجاه الروماني يغالب البنية الكلاسيكية للرواية . تولد هذا الاتجاه هنا من ضرورة فكرية مسبقة ، وهي ان المؤلف استهدف القيام بعملية بحث تاريخي لمصر ، تعتمد على امجاد الماضي القديم من جهة ، وتنطلق من تصور مثالي للفكرة المصرية من الجهة الاخرى . ثم تزامنت الفكرتان (مصر الخالدة والبحث) في تجسيد مجموعة من الاحداث التي تشكل فيها بينها « قصة حب » من حيث الظاهر ، وتحبي المضمون الثوري للبرجوازية الناشئة من حيث الجوهر . ان استخدام الفلاش باك واستحداث الحلم في « عودة الروح » هو انعكاس لايهان المؤلف « بالملاهي » غلطية التي يجسم احلامها ويتشيع لاميتها قد احسنت حتى التنازع بها ينطوي عليه الواقع الراهن آنذاك من مرارة : الاستعمار والاتطاع والراسخالية الكبيرة تهين جميعها على مغدرات البلاد ، وتبدو هذه الامواد الفضة من بواكير انتاج الطبقة المتوسطة ، وكتبتها تخرق من هذا الحصار الديوي المحكم . لذلك تطلعت البرجوازية المصرية الناشئة الى امجاد الماضي القديم تستمد منه القوة على مواجهة الواقع المر حينئذ ، ونسيقه حينئذ آخر .. اي ان

المجتمع المصري في أحدث أشكاله الطبقيّة تقدّم ، كان يعانى الآلام المخاض الرومانسي التي أعلنت عن نفسها في اهتمام المثقفين اهتماماً زائداً بالتاريخ وعناية الأدب وتوفره على الرواية التاريخية .

وهكذا لم يستطع الحكيم أن يعتمد اعتماداً كلياً على البناء الكلاسيكي ، وإنما راح يستوحي إلى جانب البناء الرومانسي كما سبق له أن نطه له آيات العصر الذهبي للرومانتيكية الفرنسية . ولعلنا نلاحظ جرئاً الرومانسية وقد غزت أحشاء « عودة الروح » منذ بدايتها ، منذ أن وقع الفتى المراهق « محسن » في هوى ابنة الجيران « سنية » لجرد أن شعرها الأسود وعينها الواسعتين يذكّرانه بصورة في كتاب التاريخ هي صورة « ايزيس » .. أي أن عاطفة الحب هنا لا علاقة لها بالغرام الكلاسيكي الخالد الذي نتعرف عليه في أعمال كورني ورأسين وشكسبير ، ذلك الغرام الذي يقترب في معظم هذه الأمثال بالبطولة والقدر إلى غير ذلك من مسميات وتصويرات التاريخ الأدبي عن روائع الأدب الكلاسيكي .

كذلك فإن عاطفة الحب في « عودة الروح » لا علاقة لها بالغرام الواقعي أن جاز التعبير عن هذا الموضوع الذي شغل أذهان رجال الأدب في أواخر القرن التاسع عشر ، بحيث كانت هذه العاطفة في الفن الروائي أقرب إلى المعادلات الاجتماعية عند كاتب عظيم كبلزاك ، أو المعادلات الكيميائية عند كاتب آخر كزولا . أن « الحب » في عودة الروح هو الغرام الرومانسي التقليدي الذي ينشأ عادة بين الأعمار المبكرة في ظروف الضغط العائلي المرهق لأعصاب الشباب الففس . إلا أن توفيق الحكيم لا يكتفي بقيام الشكل التقليدي للحب الرومانسي بين محسن وسنية ، وإنما هو يضيف إليه من رائحة الرمز التاريخي وعبق الماضي ما يركز الجانب الرومانسي تركيزاً شديداً تكاد معه « فاجعة الحب » أن تصبح محور المسألة . أن « العودة إلى الماضي » لرؤية المستقبل هي جوهر البناء الرومانسي في الرواية . فالتداعي الذهني يعرفنا به على تاريخ زنوبة ومحسن ومصطفى ، خاصة حديث محسن الطويل مع سنية من سني حياته الأولى — الطفولة — و« الحلم » الوحيد في القصة هو حلم محسن بازدهار الحب والفوز بفتيات المعشوقة . بل أن الحكيم يبالغ أكثر ويتقدم لكل جزء من جزئي الرواية بأبيات من الأسطورة المصرية القديمة . تلك هي إذن طلائع الرومانسية في عودة الروح .

بل أننا لا ننسى أن المؤلف كتب جزءاً كبيراً من هذه الرواية بالفرنسية

افناء غيبته في باريس . فما اقرب الشبه بينه وبين هيكل حين كتب قصة « زينب » في نفس المكان . ان « الحنين » وحده هو الذي يربط بين القصتين ربطا عميقا ، الحنين الذي يحمل خصائص المتفكك البرجوازي المتورد ، ولكن اغلال نموده اقوى من ان تحلها يداه الضعيفتان . . ومن ثم يلجأ الى الاحلام الى الريف ، الى مصر القديمة ، الى اللغة الشعبية ، الى كافة ادوات الخيال الرومانسي الجمال . حقا ، ان زينب هيكل لا تعاني من صراع بين اكثر من اتجاه فني فهي من الادب الرومانسي المحض ، ولكنها معا — زينب وعودة الروح — اغنية حاملة للريف المصري . لذلك نرى الريف في كليهما ولكننا املم شائسة سينيا ، ولسنا نجوس على ارض الواقع التمس . فبالرغم من ان تماسية هذا الواقع هي التي مجرت التورد في الفنان الا انه ينفذها بسلاح النجاهل واللامبالاه ، بل هو يضفي عليها من خياله الشيء الكثير غير انها كما تنوهم احلامه ، معلنا رغبته للواقع وتماليه عليه . هذا هو التكوين الرومانسي لعودة الروح ، فالبؤس الذي يقاسيه الفلاح يخفي وراء ستار كثيف من الشعار الرومانسي القاتل « عشرة آلاف سنة » يجعلها هذا الفلاح على كنفه ، تتوسد امهاته ، وترسب في وجدانه ، لا تقول . كذلك يخفي هذا البؤس في الشعار المعقد الذي يعاني من مركب النقص « نحن افضل من اوربا » . ويختفي مرة ثالثة في تلك المناقشات اللتوية بين البدوي والفلاح لنعلن هذا الشعار « نحن اكثر اسالة » . . وهكذا . وما اخصب الصراع الذي دارت رحاه بين الوجه الرومانسي والوجه الكلاسيكي . لعودة الروح .

غير ان انجاءها اخر ظل يغالب الاتجاهين السابقين منذ أمسك الحكيم بالقلم ليخط السطر الاول في هذه الرواية الرائدة . ذلك هو الاتجاه الواقعي . ان السحبلة الرومانسية قد امطرت احلاما كثيرة ، ولكنها لم تخف وجه الشمس . والرخام الكلاسيكي الثابت الاركان لم تزلزله حركة التفتلات الكثيرة في المكان ، ولكنه لم يقف حائلا دون حركة الزمان . لهذا يحتفي الحكيم بالواقع في عودة الروح على نهج خاص لم يسبقه اليه احد في ادبنا الحديث . يحتفي بالواقع في اختيار القضية — المحور ، والشخصيات الرئيسية ، وزوايا المعالجة . فالمقضية في عودة الروح ليست على الاطلاق ، هي قضية التفضيلة او الرذيلة او الانتقام او القدر او غيرها من قضايا الادب الكلاسيكي العظيم . كما انها ليست قضية الثغورية او الحب الفاجع او الموت او غيرها من قضايا الادب الرومانسي . وانما هي على وجه التحديد قضية « مصر الثورة » او قضية الطبقة المتوسطة في مصر ابان الثلث الاول من القرن العشرين . لهذا

لم ترد جزأنا كليات مثل « الشعب » أو « الحكومة » على لسان هذا أو ذلك من الشخصيات دالاً من حيث المظهر الخارجي على الكيان العقلي وممن يتصرفون فيه ، رامزا من حيث الجوهر العميق إلى الشعب الحقيقي والحكومة الحقيقية . ولهذا أيضاً تم اختيار الشخصيات بوعي نافذ بطبيعة المرحلة التاريخية التي عاشتها بلادنا آنذاك . فليست الأم التركية والاب المصري الموظف بالحكومة ، ومفتش الري الإنجليزي ، والاثري الفرنسي ، ثم الأعيان القاطنين بحي السيدة ، لدهم مدرس والآخر ضابط وموقوف والثالث طالبه بالمهندسخانة ومبروك الخادم والكور حلمي والد مستنية .. ليست هذه الشخصيات إلا تجسيدا وأعباء بحقيقة الوضع الاجتماعي في مصر . ولعل الأحداث الجاثبية التي تبدو لنا تافهة في أول الأمر ، كسيطرة العالم الغيبي على العائس « زنوبة » شقيقة المدرس والمهندس والضابط والموظف الكبير ، والافلاس المستقر الذي ينشب لظفاره بقوة في أعاء هذه الأسرة المتألمة ، ثم الغرام الجماعي لابنة الجيران ، وغزو الوارث الجميل بها وما تجسّمه من عناء حتى يقبلها عند طبيب لسان ، وما عناه في سبيل الاستقرار بالقاهرة وبيع للكان الموروث بالحلة الكبرى ... وكذلك التفاصيل الصغيرة التي وتشتد في القرية من أمه وعنجبيتها وتسلبها ونفورها من احتفاء الفلاح بمجهز ابنها . وتذكرها في زوجها الذي يحل في دائرة نفوذها غبار الفلاح المبكّر ابن يذهب في « عز الحزن » يشقّ في جزأ فرنسا من المدينة المجاورة .. للمعجزة تلك من عشرات الأحداث ، التي تدنوحي للوهلة الأولى أنها « وقائع ميباقية » تصيب الرواية بالتفكك ، ليست إلا ذلك « التسييج الجاثبي » للرواية كما يفهم الحكيم الواقعية . وهو التسييج للتمثل على القضية الرئيسية ، للتسييج البرجوازي النهائي بين إيفدان ، مجتمع بين تحت وطأة التخليق الإحصائي شبه الإقطاعي .. فنحن لا نستطيع أن ندرج هذه الأحداث « المعادية والتافهة » في تسييج كلاسيكي يفتان بشخصياته غالباً من التخليق والإحداث « العنقلي » ولا نستطيع أن نخرجها في تسييج زويفاتنا من شخصيات الدعاية والخطباء ، وإنما نستطيع القول بأن الحكيم استوحى من الواقعية « المعادية » هذا المنهج المعادي والمألوف والتافهة كتسييج « بلايد الواقعي » فلو كان الحكيم يمين وإعتمد مع ذلك بالمعنى الأوروبي الشائع غنى أو أجبيير البشعير البشعير عثر . وليس واقعيينا « فقلنا : وليس واقعيينا » بل « فقلنا : غني عمن البهائم ، إنه ليس واقعي . اشتراكا . فالواقعية الأوروبية سواء منها التي تركّز على الجانب الاجتماعي أو الجانب البيولوجي ، وسواء منها التي تؤمن بعنصرية بوراوية أو تطبيق نظرية ديونسية

أو نفسية ، فإنها ترى الواقع وتشكله غنيا وفق نظرة سوداوية حالكة السواد لأن آمالها وأمانيتها قد أخفقت وتحطمت على صخرة الواقع الجديد المتولد من النظم الاستغلالي .

توفيق الحكيم على النقيض من هذه النظرة المنشائية ، كان ممثلا لشدة التناول ، ولكنه لم يرث من الواقعية الاشتراكية تفاؤلا ، لأنه لم يفت يوما على الأرض الفلسفية لهذا اللون من ألوان الواقعية ، ولأنه لا يعبر عن الطبقة الاجتماعية التي تدمم كرامتها هذه النظرة . كان واقعا حقا في اختياره للنسيج المطلق لقضية الثورة الوطنية في مصر ، وكان واقعا حقا في تناول عظيم اليومي في حياة الطبقة المتوسطة في مصر ، وكان واقعا حقا في تناول عظيم بالمستقبل ، تفاؤل يمتد به عن أسوار الواقعية النقدية والطبيعية المظلمة ، ولا يصل به إلى عالم الواقعية الاشتراكية المليء بالضوء . واقعية « عودة الروح » أقرب ما تكون إلى الواقعية الاجتماعية غير المبنية في إطار نظري ، وأن قيمت في نفس الوقت بلطاف من الرمز .

على أن ذكرنا لهذه الجوانب الثلاثة ، كل منها على انفراد ، يمضي بنا في غياهب مضلة . فالحق أنها تتعامل فيما بينها على نحو غاية في التعقيد ، حتى ليصبح نوعا من التبسيط القول بأن هذا الجانب رومنتي ، والآخر كلاسيكي والثالث واقعي . إن مراعاة عظيما لا يهدأ بين هذه الاتجاهات الثلاثة يصوغ منها شيئا جديدا على أدبنا الحديث هو مزيج مركب من الكلاسيكية والرومانسية والواقعية . هذه الظاهرة تدل لولا على أصالة الفنان المبدع ، لأنه لم يبادر إلى النقل الحرفي عن أحد الاتجاهات الأوروبية ، بالرغم من أن النقل في ذاته كان يقيه شر الميول الكثيرة التي تراحت على جانبي الرواية . كما تدل هذه الظاهرة أيضا على أن امتداداتها في أدب نجيب محفوظ والشرقاوي ، تعد استجابة أصيلة لخصائص العصر .

ويبدأ الصراع بين كلاسيكية عودة الروح وبين رومنتيتها وواقعيتها منذ أن تبدأ قصة الحب الصامت بين محسن وسنية . ثم يبدأ مرة أخرى عند وصول محسن إلى القرية . ومرة ثالثة عند خاتمة الرواية . ينعكس الصراع في بدايته الأولى بين الحوار والفلاش باك ، وبين السرد واللغة الشعبية ، وبين الحلم والتسلسل المنطقي . فلا شك أن المهارة الفائقة التي يتمتع بها الحكيم في إدارة الحوار بين الشخصيات ، كتبت تتوارى خلف أروية التداخي الفني الذي يرجع بأحدى الشخصيات إلى الوراء موشحا جثوثها الاجتماعية والتمسكية في أسلوب تقرير جاف . بل إن هذا السرد كان ينعكس على الحوار نفسه حين يتصل به الأمر بحركة الفلاش باك ، فتراه يصبح

تعليقا مباشرا ، أي أن التفاعل بين أداة العودة إلى الماضي (الفلاش باك) وأداة لحظة الحضور (الحوار) قد أثر أحد الميوس الرئيسية في الرواية ، وهو احتفالها بتدخل المؤلف بين الحين والآخر ، وإتمامه لشخصيته دون مبرر . إلا أن الحوار في هذا العمل كان حوارا كلاسيكيا محضا ، بمعنى أنه قد شارك في عملية البناء الكلاسيكي في الرواية ، فلم تهتم المناقشات الدائرة بين الشخصيات بجزئيات حياتها اليومية بقدر ما اهتمت بالثابت بل والخالد من الأمور . وحين منيت في القليل النادر بالتفاصيل الصغيرة المألوفة كان السرد ينهج نهجا واقعيا . كذلك الفلاش باك كان أقرب إلى التدايمي الذهني الذي يصوغ « الماضي » في إطار من التكريت لا في إطار المونولوج الداخلي . وهذا ما يؤكد لنا أن الطابع النفسي لم يكن هو الطابع الذي استهدفه الفنان من فكرة الفلاش باك ، وإنما هو الطابع الرومانتيكي . وبالرغم من أن التصاريح بين الإذاتين قد أثر أحد عيوب الرواية فإنه بغير شك قد ساهم في إضافة عنصر الحركة إلى الرواية المصرية ، الحركة الدرامية من طريق الحوار ، والحركة الاجتماعية أو التاريخية من طريق الفلاش باك . ومهما شابحت المحاولة الأولى لخطأ البداية ، فلها قد تطورت فيها تلاها من أعمال تخلست من الميوس وأبقت على الانتصارات ، واتسمت بهذا اللون الخاص من « التعبير » المصري الذي لا يميل إلى تعقد الفلاش باك إلى درجة المونولوج الداخلي ، ولا يميل إلى تبسيط الحوار إلى درجة الديالوج الفوتوغرافي الصرف .

كذلك شهدت « عودة الروح » صراعا عنيقا بين اللغة الشعبية والسرد الفصيح . لقد كان اختيار الحكيم للعامة المصرية خاتمة لقوة للرواية ، امتدادا للمحاولة الرائدة التي بدأها هيك في « زينب » . غير أن هيك لم يلق أية صعوبات في استخدام اللغة بمعناها الرومانسي الذي يسمح له بنقلها من الحوار إلى السياق السردى دون اعتبار لآلية تقاليد تمنعه من ذلك . وهي لم تكن قط شجاعة من هيك بقدر ما كانت انسجاما مع التكامل الرومانسي في « زينب » فهي رواية لم تعان من أية صراعات داخلية أو انشقاقات أو ازواج . إنها رواية رومانسية من البداية إلى النهاية ، من الداخل إلى الخارج ، في أحداثها ومواقفها وشخصياتها وحوارها ولغتها وسردها . لذلك كانت اللغة في زينب لغة رومانسية أن جاز التعبير . لغة المطلقات المجنحة ، لغة الطبيعة ، لغة الموت ، لغة الآلام . هي أيضا تلك اللغة الجنينية التي تذكرنا بنشأة اللغات الأوروبية في صراعها من أجل الاستقلال عن اللاتينية مع الفارق النوعي بين اللاتينية والعربية وبين اللغات الأوروبية والعامة

المصرية) فهي لغة الطبقات والقوميات الناشئة . من هنا لم يفكر هيكل كثيرا فيهما اذا كان من اللائق استخدامها في السرد الروائي ، فاستخدمها غير عابىء بالتقاليد الكلاسيكية ، وان تخفى على الغلاف تحت توقيع المستعار « مصري فلاح » .

ولم يعبا الحكيم أيضا بالتقاليد الكلاسيكية في اللغة منذ أمسك القلم وكتب . ولكنه كان مهوبما ببذور اتجاه جديد يطغى في أعماله هو الاتجاه الواقعي ، وكما لم يأخذ الحكيم رومانسيته عن القوالب الجاهزة في الانبثاق ، كذلك لم يأخذ واقعيته من هذه المصادر . فهو يحتضن اللغة الشعبية في دفنها الواقعي المنسب مع جزئيات حياتنا اليومية ، ولكنه في السرد يصطدم بالرصيد اللغوي من التراكمات العربية الراقدة في ذاكرته . وهكذا نلحظ بتعارض حاد بين العالمية المصرية في واقعيها المألوفة ، والسرد الفصيح في كلاسيكيته الرخامية ، ان هذا التعارض كثيرا ما أثر على التكوين الدرامي للشخصيات ، ففي أجزاء منها تتوحد الشخصية بحيوية دافقة ، وفي أجزاء أخرى تسلك سبيلا « تمثاليا » يجف رمق الحياة في كيانها النابض . فالشخصية الفنية في بنائها اللغوي تتكون عبر مستويات مختلفة من التورب ودرجات مفلوكة من الحرارة ، ولكن هذا البناء يتعرض للتشطار بين برودة الموت وتدفق الحياة حين يعاني من الازدواجية اللغوية بين التعبير الواقعي الحي ، والتعبير الكلاسيكي الجامد . ليس معنى ذلك انه كان مطلوبا من الحكيم ان يكتب السرد بلغة الحوار ، فللسرد نوعيته الخاصة واستقلاله الخاص . غير ان اختلاف النوع الفني لا يبرر اختلاف مناهج التعبير . أي انه اذا كان المنهج الواقعي في الحوار يقضي باستخدام اللغة الشعبية ، فان هذا المنهج في السرد يقضي باستخدام لغة بعيدة عن الشموخ الكلاسيكي ، قريبة من واقع الحياة اليومية ، وان لم تكن مرادفة لهذا الواقع حرفيا . أي تلك اللغة الميسورة للأحداث والشخصيات والمواقف التي تتكون منها « عودة الروح » . وهي ليست أحداثا تاريخية ، كما انها ليست شخصيات تجري في عروقتها الدماء الزرقاء ، وهي أيضا ليست مواقف صارخة بالبطولة المأساوية ازاء القدر ، الى غير ذلك من المحاور الكلاسيكية التي تستلزم بناء لغويا يتفق مع طبيعتها . « عودة الروح » هي ابنة الطبقة المتوسطة ، ابنة الثورة المصرية ، ابنة محسن وسنية وزنوبة ومبروك . ويلتالي فان السرد الذي يناسبها هو السرد « الواقعي » في استلهم الحياة اليومية ، والبعيد في نفس الوقت عن حرفية اللغة الشعبية . الا ان الحكيم في معانته الهائلة للصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة ، كان مظهسا لتلك المرحلة التاريخية من الثقافة

المصرية التي لمت عليه شجاعة التوظيف اللغوي للعلمية المصرية جنباً الى جنب السرد الكلاسيكي الفصيح .



تلك هي انتمكسكت الصراع اللاهب الذي دارت رحاه في الجزء الاول من « عودة الروح » على « قصة الحب » بين محسن وسنيه . وهو نفس الصراع الذي شهدته الفترة التي لمضاهها محسن في الريف ، وهو نفس الصراع الذي يختم به الحكم روايته . غاية ما نشعر به من مروق ان الصراع كان يزداد حدة كلما شقت الاحداث طريقها الى النهاية ، ومن ثم كانت العيوب تزداد وضوحاً ، والاتصارات كذلك .

ان مصادر التكوين الثلاثي في عودة الروح (الرومانسية ، الواقعية الكلاسيكية) تكن في الاضطراب الحضاري العظيم الذي صاحب تاريخنا الادبي الحديث كما تكن في التاريخ الشخصي لتوفيق الحكيم . وهما عنصران يمكن مراجعتهما في القسم الاول من هذا الكتاب . فلا ريب ان لقائنا بالحضارة الغربية عند نهاية القرن الماضي بتراث يكاد يخلو تماماً من منجزات الحضارة الحديثة ، بالإضافة الى التجربة المحلية الاصلية ، كان له اثر عميق في تشكيل هذه « الصورة » التي حملتها الينا « عودة الروح » او ذلك المزيج المركب من العناصر الثلاثة التي استجابت لها ترفتنا المحلية .

ولعل ما يؤكد لسالة هذه التجربة انها امتدت في ترفتنا امتدادات غائرة في اعمق انتلجنا الروائي الى الان : ثلاثية نجيب محفوظ . ان البناء الكلاسيكي المحكم يضبط الثلاثية من جزئها الاول الى جزئها الاخير ، بالرغم من انها تنتمي الى خافة الادب الواقعي العظيم دون ان تصنف في الواقعية النقدية او الطبيعية او الاشتراكية . وبالرغم من الوحدة اللغوية التي آتتها نجيب محفوظ بين السرد والحوار ، وبالرغم من الصن الرومانتيكي الذي يخصص له نجيب فصلاً كاملاً هو « قصر الشوق » . حقا ، ان الثلاثية امتداد اكثر تطوراً وازدهاراً لعودة الروح ، ولكنه الامتداد المستوعب للمظاهرة الفنية والمبني عليها في آن . وما اعظم الشبه بين خافة الثلاثية من جانب ، وخاتمة عودة الروح من جانب آخر . ان القصة تنتهي في كليهما ، وقد دخل أبطالها السجن . السجن ثمرة الثورة الاجتماعية عند نجيب محفوظ ، وثمره الثورة الوطنية عند توفيق الحكيم .

ان الخاتمة في كل من الروايتين تضع حقا حجر الزاوية في البناء المعماري لهما ، فهو « قضية الثورة » سواء كانت في المرحلة الوطنية او في المرحلة الاجتماعية . وهكذا ترسب هذا الضمير الفني ، ان جاز التعبير ، في

الأعمال التالية لعودة الروح . ربما كانت التطورات التي حدثت في تاريخ الرواية المصرية بعد هذا العمل ، تبعد به كثيرا عن العيوب التي شابته يوم ميلاده ، ولكن هذا التاريخ ظل محتفظا بالسمة الأساسية لهذا العمل مما يؤكد لنا مرة أخرى أنه لم يكن عملا عابرا في حياتنا الأدبية ، وإنما هو يلخص ويجسد جزءا مزيئا من تاريخنا الحضاري . ان أعمال نجيب محفوظ التي تبدأ بـ « عبث الاقدار » الى « خان الخليلي » ليست الا هذا المزيج المركب من الرومانسية والكلاسيكية ، وليست « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » الا مزيجا من الكلاسيكية والواقعية ، وثاني « بين القصرين » مزيجا شديدا التعميد — بالرغم من بساطته الظاهرية — بين الواقعية والكلاسيكية والرومانسية .

تصارعت إذن الاتجاهات الفنية الثلاثة الكبرى على صفحات « عودة الروح » . وكان من النتائج المباشرة لذلك ، أن صعب تصنيف هذا العمل الام في خانة تقليدية من خفقت الادب الاوربي . ومن هذه النتائج ايضا ان امتدت خصائص هذا العمل في ادبنا الروائي على مدى تاريخه بكل ما تحتويه هذه الخصائص من سؤالب واجليات . كذلك كل من هذه النتائج ان حفلت « عودة الروح » بعيوب تترك في السذاجة ربما خللت منها رواية لكاتب ضئيل الموهبة والثقافة اذا كانت روايته نقلا أو تطبيقا حرفيا لاحد المذاهب . غير ان هذه العيوب بعينها كانت من المصادر الهامة لاحتراز الانتصارات بعد ذلك .

ان هذا الصراع بين الرومانسية والكلاسيكية والواقعية ، لم يكن هو الصراع الوحيد في « عودة الروح » . لقد يكن هناك صراع كبير ، هو الصراع الرئيسي في الرواية ، الصراع بين الواقع والزمن ، بين الواقع الخام الذي يصوغ أرضية العمل الفني ، والرمز الفكري الذي يسقطه عليه من الخارج ، من الذهن . فتوفيق الحكيم صاحب تجربة الذهن والتعميم التي أعطانا بها فيما سبق ، هو نفسه الذي كتب « عودة الروح » ، فهل ثمة فارق بين — الصياغة الحرامية وصناعة الرواية ، اذا تصدى لهما كاتب واحد ؟ لا بد ان يكون هناك بعض الفروق التي تحتها الطبيعة المختلفة لكل من . ولكن هناك أيضا لوجه الشبه التي تحتها الطبيعة الواحدة للكاتب الواحد . لذلك أرى أن « عودة الروح » كتبت بمزاج الفنان صاحب « تجربة الذهن » والتعميم . من الصفحة الاولى تصافنا هذه الكلمات من تشيد الموتى تحت عنوان الرواية « عندما يصير الزمن الى خلود سوف نراك من جديد ، لآنك صائر الى هناك ، حيث الكل واحد » . وفي الصفحة الاولى من الجزء الثاني نقرا عن كاتب

الموتى « انهض ! .. انهض يا اوزوريس ، انا ولدك حوريس ، جئت اعيد اليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الحقيقي ، قلبك الماضي .. » . ان هذه الكلمات المقتبسة من اوراق البردى المصرية القديمة ، ليست الا تومسين كبيرين يحيطان الرواية من لولها الى اخرها . الفنان يعيد نظلها مرة اخرى بين دفني الغلاف في لغة اخرى هي الاحداث والشخصيات والمواقف وغيرها من ادوات التعبير . ولحيانا يلجا الى نقلها حرفيا على لسان محسن وهو يتهدج في احاديثه مع الفلاحين ، او على لسان الاثرى الفرنسي في نقاشه مع المفتش الانجليزي . ولو اننا استثنينا هذه الاحاديث المباشرة لاكتشفنا ان الحكيم يستهدف ما هو اكثر مباشرة ووضوحا . يستهدف ان تكون سنية « ايزيس » وان يصبح زعيم الثورة « لوزوريس » ، وان تصبح الرواية هي التجسيد المعاصر للاسطورة الفرعونية القديمة لو ان تصبح الاسطورة الفرعونية القديمة هي التجسيد المعاصر لاحداث عودة الروح . فالحق ان الحكيم قد تارجح بين المعنيين لهذه العلاقة بين الواقع والرمز . وقد تسبب هذا التارجح في الكثير من تضخم بعض المواقف والشخصيات وهزال بعضها الاخر مما لوقع الرواية في براثن الكاريكاتور في بعض اجزائها . ولمعل المفارقة الكاريكاتورية الاولى هي موقف سنية من الاسرة العاشقة . فقد تصرفت سنية في بعض الاحيان كما لو كانت « ايزيس » فعلا تربط بين القلوب وتواخي اوصالها لتدفع بها الى الثورة . ثم تصرف مرة اخرى كما لو كانت « اية فتاة مراهقة » تدور الاحاديث بينها وبين محسن في اسلوب غض اقرب الى الرككة . وتصرف مرة ثالثة كما لو كانت « ابراة » نبحت عن مستقبلها لا عن عاطفتها فتبحث عن العريس المناسب ، وتستحث فيرة الجميع . لا شك ان التضارب بين الاوضاع المختلفة لسنية ، قد اثمر « حياة » هذه الشخصية النابضة . الا ان هذه الحياة كانت في نفس الوقت حلبة صراع بين واقعيها ورمزيها . كذلك الامر بالنسبة لحسن — هذه العين الفنية البصرة — كم ضاقت اسماله بما يحمله من رموز ، وكم غاضت رموزه واتسعت على تكوينه الواقعي ، ولا يقتصر الامر على الشخصيات وحدها ، وانما يتجاوزها الى « الموقف » الفني : لا شك ان محسن حين يرى البقرة ترضع ابنها والطفل البشري معا ، يود ان يرتدي عند المؤلف ثيابا رمزية .. ولكن ما لوسع هذه الثياب على « الجسم » الواقعي للموقف ؟ انها تلفسي بنفسها الهدف من وظيفتها .

وهكذا نستطيع ان نتصفح في عودة الروح من بدايتها الى نهايتها موكبا طويلا من المشاهد التي يتناقض فيها الواقع مع الرمز . وتتجمع هذه

التناقضات وتلتقي مع تناقص الاتجاهات الفنية الغالبة على البناء الروائي : تناقض المضمون الواقعي المنحوت من كيان الطبقة المتوسطة وثورتها الوطنية ، وبين الرمز الرومانتيكي المأخوذ عن « لحلام المجد » الفرعونية . ربما يقال ان الرومانتيكية هي ابنة الطبقة المتوسطة ، وبالتالي فلا تناقض هناك . ولا ريب ان هذا صحيح ، عندما يصبح الموت أو الإحلام أو الغابة أو الريف أو الحب هو مضمون العمل الفني . أما حين تصبح « الثورة » هي مضمون هذا العمل ، فإن الواقعية هي الاتجاه الفني المرشح لتجسيد الثورة . ولذلك كانت الواقعية هي أيضا ابنة الطبقة المتوسطة . فالطبقة المتوسطة شرائح ، والطبقة المتوسطة مراحل ، والطبقة المتوسطة بيئات . والطبقة المتوسطة المصرية في العشرينات من هذا القرن ، هي الشريحة الاجتماعية التي شاركت بنصيب موفور في الثورة المصرية ، الثورة الوطنية الديموقراطية . وعودة الروح هي صوت هذه الثورة ، بشكل عام ، وصوت تلك الطبقة بشكل خاص . ولعلنا نستطيع أن نتبع هذا التناقض بين الواقع والرمز في هذه الرواية ، إذا وضعنا إصبعنا على ثلاث نقاط .

والنقطة الأولى هي لسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني . ولا شك ان الروائي في أية صورة من الصور ، يحاول أن يصمم عمله الفني ذهنيا قبل أن يبدأ تحقيقه عمليا . ولكن نمة غرقا كبيرا بين « التصميم » الذهني ، و « الفكرة » الذهنية . التصميم يقتصر على الخطوط العامة في عملية البناء ، أما الفكرة فهي الملاحظة الذهنية لكل تفصيلة صغيرة في هذا البناء . وهي تخلق دائما ما يمكن تسميته بالمسافة بين الواقع والرمز .

والنقطة الثانية هي « معنى التجربة الشخصية » في عودة الروح . فلا شك أن ثمة روابط عديدة بين أحداث عودة الروح ، وأحداث التاريخ الشخصي لتوفيق الحكيم . وكثيرا ما تراجعت العلاقة بين ذاتية الفنان وموضوعية العمل الروائي بحيث أن بعض المواقف كانت « هروبا من الشخصية » كما يقول « البيوت » ، وبعضها الآخر « نزوعا إلى الشخصية والتصاقا بها » كما ينبغي أن ندعو ذلك (النقل الحر) عن الواقع .

والنقطة الثالثة هي الفكرة المصرية التي كانت محورا رئيسيا لعودة الروح ، محورا لفسيحها الواقعي وجوها الرومانسي ومعمارها الكلاسيكي ، ومحورا لرموزها المتعددة . أن الفكرة المصرية في ذلك الحين كما بينا من قبل هي العمود الفقري لمفهوم الثورة عند أبناء البرجوازية الناشئة من المثقفين ، ولذلك كانت العمود الفقري لثورتهم في « عودة الروح » . من هنا تصبح مناقشة قضية « المعجزة » فكريا ، مدخلا موضوعيا لحل مشكلة « المفاجأة »

فنيا حين وقعت لحدث الثورة في عودة الروح . فقد أخذ بعض النقاد على الحكيم أن نهية الرواية جاءت مقطعة ، لأن الثورة شئت هكذا دون مقدمات . والحق أن الحكيم قصد إلى ذلك ، من قبل أن يبدأ كتابة الرواية . أراد أن يؤكد أن الثورة كاملة في (الروح المصرية) كمونا يبدو للمعين المجردة وكأنه الاسترخاء الأبدى . ثم تأتي لحظة — لم يحسب حسابها لحد — تنفجر فيها الثورة فتبدو لتلك العين وكأنها «مفاجأة» بينما هي الصورة الطبيعية لمصر التي تنام في مظهرها ، وتغلي في باطنها ، تغلي بتفاعلات « عشرة آلاف سنة تتوسد أعمق هذا الفلاح » !!

وهكذا ينتهي الصراع بين الواقع والرمز في إطار لسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني ، وفي إطار معنى التجربة الشخصية ، وفي إطار الفكرة المصرية ، ليشر بعد ذلك القيمة الحقيقية لعودة الروح ، ليشر « الرؤيا المصرية » بمعناها الفني العميق . لا يعني ذلك أن هناك رؤيا انجليزيتي وأخرى فرنسية ، وهكذا . وإنما يعني أن التصور الرومانسي للفكرة المصرية إبان الثلاثينات من هذا القرن هو عماد الرؤيا الفنية عند توفيق الحكيم . والرؤيا الفنية بهذا المعنى ، هي البطل الرئيسي في « عودة الروح » ، هي الإضافة النوعية الجديدة للأدب في بلادنا . فقد أصبح من حقن أن ندعو أدبنا أدبا مصرية بعد أن ظل أمدا طويلا نهبا مشاعا بين التقليد والنقل والانتباس . أصبحت لنا رؤيتنا الخاصة للعالم ، عندما ولد لنا الفنان ذو الرؤيا الخاصة للوجود ، وعندما ولدت لنا الرواية ذات الرؤيا الخاصة للفن . وتلك هي الثورة الحقيقية التي أحدثتها « عودة الروح » ، النقطة الكيفية بأدبنا من ذلك الصراع بين الرواية والمقالة عند المولحي في « حديث عيسى بن هشام » ومن ذلك الصراع العنيف بين الرواية والنثر الفني عند هيكلم في « زينب » إلى ذلك الصراع العظيم بين الفنان ورؤياه الفنية الخاصة عند توفيق الحكيم في « عودة الروح » روائيا ، وفي « أهل الكهف » مسرحيا .

إن الرؤيا هي خلاصة « عودة الروح » وجوهرها ، هي المعطف الذي خرج منه أدبنا الروائي الحديث . وهكذا عادت الرواية المصرية إلى « الحياة » ، لم تعد تخضع لغالب مسبق ، وإن خضعت لفكرة مسبقة تصوغ مع بقية العناصر الخالقة للعمل الفني ، ذلك العنصر الذي ندعوه بالرؤيا في الفن .

الفصل السابع عصفور من الشرق

لان عودة الروح جاءت تلبية اميلة لاحتياجات العصر والبيئة ، ولانها حملت بومى نافذ خصائص هذا العصر وتلك البيئة ، فان اهم ما يعنى النافذ من انجازاتها الفنية والفكرية هي انها اعلنت الرواية المصرية الى الحياة ، وانها استحدثت الرؤيا الفنية في الادب المصري المعاصر . وسوف يمتد بنا الحديث حول « عودة الروح » من هاتين الزاويتين ، في هذا الفصل ، والذي يليه . فالحق ان « عصفور من الشرق » و « يوميات نقيب في الاريف » ليسا الا امتدادا للانتصارات والسوابل التي حققتها « عودة الروح » في مسارها التطوري الى امام . خاصة وان توفيق الحكيم كتب يقول انه لم يكن قد انتهى من « عودة الروح » حين اختتم جزءها الثاني . فقد كان يظن انه سيتلوها بجزء آخر او عدة اجزاء . وكثيرا ما بدا لي ظن الحكيم في مكانه الصحيح ، وكثيرا ما بدا لي انه حقق هذا الظن بالفعل ، اذ بالرغم من انه كتب كلمة النهاية في خاتمة الجزء الثاني من « عودة الروح » عام ١٩٢٧ الا انه في « عصفور من الشرق » و « يوميات نقيب في الاريف » راح يستكمل ما بداه في روايته الاولى . وفي حدود هذا المعنى تعد الروايات الثلاث اقرب ما تكون الى « ثلاثية » ، وحتى لا يتأخر الى الذهن ان الخيط الذي يربط بين الاجزاء الثلاثة هو « الترجمة الشخصية » للمؤلف ، فانه يجدر بنا ان نقول ان ملأنة توفيق الحكيم بثلاثية « عودة الروح » تشبه الى حد كبير ملأنة نجيب محفوظ بثلاثية « بين القصرين » . اي انه اذا كتبت ثمة روابط تصل بين شخصية جمال عبد الجواد ونجيب محفوظ ، فلها تكاد تكون نفس الروابط بين شخصية محسن وتوفيق الحكيم . وهي بغير شك روابط ابعد ما تكون عن « الترجمة الذاتية » للفنان . وفي كتابي « المنتمي » حاولت في الفصل الاول « جيل

المأساة « أن أبرهن على هذه الحقيقة ، وهي أن كمال عبد الجواد لم يكن تم ترجمة حرفية لنجيب محفوظ ، وإنما كان تجسيدا موضوعيا أميناً لجبل الازمة التي ينتمي إليها نجيب محفوظ انتهاء ثوريا ، وهذا هو المعنى الذي أريد أن أسبغه على شخصية « محسن » في كل من « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » ، فهو تجسيد لنفس الازمة في جبل مختلف ومن زاوية مختلفة. ويبدو أن أزمة هذه الاجيال من المثقفين هي بعينها أزمة الطبقة المتوسطة التي ينتمون إليها في شتى مراحل تطورها ، في ثورتها وفي تردها وفي نكوصها . وهي وإن عبرت من نفسها في الرواية المصرية منذ البدايات المبكرة فسي « حديث عيسى بن هشام » و « زينب » ثم في « حواء بلا آدم » و « ابراهيم الكلب » وغيرها من عشرات الاعمال التي كتبها جيل الرواد من أمثال طه حسين والعقاد والمازني وتيمور ولأشئين ، فلما قد تجسدت في أعمال أخرى تجسيدا يرتفع بها الى مستوى الرمز وعلامات الطريق ، من أمثال قصة « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي ، و « مذكرات طالب بعثة » للويس عوض . وإذا كنا نعالج « عصفور من الشرق » في هذا الفصل ، و « يوميات نائب » في الفصل التالي ، على أنها حاشيتين ملازمتين لعودة الروح ، فإن هذا لا ينبغي أن لكل من الروائيتين قيمتها الذاتية واستقلالها الخاص . وهما — معا — قد صدرتا في فترة زمنية واحدة تعقب نشر « عودة الروح » بخمس سنوات ، إذ ظهرت « عصفور من الشرق » عام ١٩٤٨ ، وكانت « يوميات نائب » قد ظهرت قبلها بعام واحد . إلا أن صدورهما في فترة واحدة يدل على مدى الانقسام الذي عناه الحكيم في شخصيته الفنية . ذلك أنه في « عصفور الشرق » انتصر للرومانسية انتصارا حاسما ، بينما نراه في « يوميات نائب » وقد انتصر للواقعية انتصارا حاسما آخر .

ويبدو أن السنوات الخمس بين « ظهور » عودة الروح ، وظهور « عصفور من الشرق » كانت أكثر السنوات عذابا في حياته الفنية ، لأنه كان يمثل خلالها فنيا ذلك الصراع الهائل الذي نشب في أعماقه أثناء وجوده في فرنسا بين الحريين . وراح يستعيد في خياله تلك المرحلة التي وضعته بين اختيارين كلاهما أثنى على النفس من الآخر : الشرق أم الغرب ؟ فالشرق في وجدانه غائر حتى الجذور التي تد تلبه بشرائين الحياة ، والغرب في ذهنه مائل حتى النخاع فهو الذي يمد عقله بأسباب الوجود . وبين العقل والقلب ، بدأت رحلة العذاب في أدب توفيق الحكيم . وجاءت « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب » في فترة زمنية واحدة تغرسان بذور الموقف « التصادمي » في حياته الفنية . من هنا كانت « عصفور من الشرق » تجسيدا وأعيا لموقف

النرد بين الحضارتين ، ونبذة تيل بيندول الحكيم نحو أحد الموقفين .
 فما هو ذلك الموقف الذي تلامسه في « عصفور من الشرق » ؟ من اليسر
 حقا أن نجيب بأنه الموقف الرومانتيكي الخالص ، وليست إجابتنا هذه ببعيدة
 عن حرفة النص وغواه على السواء . ومن اليسر كذلك ، أن نجيب بأنه
 موقف رجعي ينتكس بصاحبه من مضمون الثورة التي ينتهي إليها ، ولن
 نعوزنا الاستشهادات المطولة من واقع الرواية وأحداثها جميعا . ولكني
 أعتقد أنه على الرغم من أن « عصفور من الشرق » هي انتصار حاسم
 للرومانسية ، فإن هذا الانتصار لا يتم إلا على الصعيد الجبالي فحسب ، كما
 أعتقد أنه على الرغم من أنها تتضمن موقفا رجعيا من نظريات التقدم
 الاجتماعي ، فإن هذا لا يتم إلا على المستوى الذهني المجرد . أما في مستوى
 « الرؤيا » التي نحن بصدد بحث ابتدائها من « مودة الروح » إلى « يوميات
 نائب » فإن « عصفور من الشرق » تقول لنا شيئا آخر .

وقبل أن نجلو هذا الشيء الآخر ونتتبع خطواته ، علينا أن نرصد بصبر
 وابعان تفاصيل ذلك الوجه السالب لعصفور من الشرق ، الوجه الغافل
 بالرومانسية الفنية ، والغافل بالرجعية الفكرية .

والرومانسية الفنية ليست في ذاتها عيبا ، ولكنها إذا أهملت شيئا قريبا
 من الطرقة العاطفية — على حد تعبير الدكتور مغفور — فلها نسيء إلى
 العمل الفني أبلغ الإساءات . وهكذا نحن نستقبل في « عصفور من الشرق »
 قصة حب لأهـب بين فتاة « محسن » وأحدى فتيات باريس هي « سوزي » .
 ولقد تردد محسن كثيرا قبل أن يعزم على محادثة سوزي ومصارحتها بفراجه
 المشتعل . وكلفت سوزي تعمل في أحد المسرح كبلانة تذاكر ، وكان محسن
 يرقبها من بعيد على أحد المقاهي الكثيرة الموازية للمسرح الذي تعمل فيه .
 وعندما لاحظ محسن أن العشاق في باريس يتبادلون الحب والقبلات علانية
 في الشوارع بين الناس تفرق من هذا الابتذال لأشياء ينبغي أن تحفظ في
 الصدور كما تحفظ اللآلئ في الإصداق ! وعندما نصحه صديقه أندريه أن يبيد
 علاقته مع حبيبته بعيدة رمزية كبلانة زهور أو زجلجة عطر ، أجابه محسن
 « أنها أعظم قدرا عندي ، ولجل خطرا من أن أتم لها شيئا أو أن أوجه إليها
 كلاما » وقد لمت في رأسه كالبرق صور من الماضي فرأى محبوبته « سنية »
 في ثوبها الحريري الأخضر الذي كان يتطلع إليه من بعيد « لا يدري ، غير أنه
 يحس قوة رغبته على الجلوس قرب مكثها ، وأنه يجب هذا القرب لذاته » .
 ثم بدا محسن أولى خطواته « العملية » غيبا يرى ، وقد كانت أولى خطواته
 نحو القبة الرومانتيكية في واقع الأمر . فإذا هو يغامر بتبعتها من عربة المترو

الى عربة المترو الاخر الى ان لحق بها ذات مرة ونزل معها في احدى المحطات « وسارت في طريق طويل تثبت على جانبيه اشجار الزيتون والكستناء فتابعها متواريا بين لحظة واخرى خلف جنوع الاشجار » الى ان عرف ايسن تقيم فكاد قلبه يطير من الرقص « كأنه ظفر بليون كسرى » وسرعان ما نقل امتعته من غرفة والذي صديقه اندريه التي كان يقطن بها الى غرفة بالمنزل الذي تقيم به سوزي وراح يستمتع كل صباح الى صوت ملائكي ينشد عن رواية كرامن :

الحب طفل بوهيمي

لا يعرف ابدا قلقونيا

وكان صوتها ، تلك اللغيمات الذهبية الغالامية من غرفة تقع أسفل غرفتها تماما . لذلك تصيح الهدية المناسبة « ببفاء » بجيد كلمة « احبك » يرسل به اليها من نافذته العلوية التي شرفتها في قمص يتدلى بحبل قصير . وتأخذ المعلقة مرحلتها الجنية حين يدعوها الى العشاء فتقبل ، ولا يجيب بجانيها رغبة في طعام او شراب لان المدة تلام « عندما تستيقظ الروح » . ويستقبلها في غرفته ليقرأ لها الاشعار ، ولكنها تفضل ترجمة الاشعار في سمار الشبهاء ووقدة اللحم والدم « ولم ينطن الا الى وجه سوزي الناعم الحار قد لاصق وجهه ، وكأنها تقبله !! نعم ، انها بين ذراعيه تقبله ، هذا لا ريب فيه الان ، وهي حقيقة واقعة الان ، لا وهم فيها ولا شמוש ، ولم يدرك الفتى كيف حدث ذلك ، ولا ما يصنع بعد ذلك ؟! » . وما ان التقى بصديقه اندريه وروى له ما حدث ، حتى صمخته الاجلية التي ادركها بنفسه ، ولكنه لم يود ان يسمعها من الاخرين : « ارايت ؟ .. انها فعاة ككل الفتيات ! وعاملة كالفعاملات » . وشعر محسن كمن يهوي الى الارض ، شعر بفراغ « في ملدة نفسه لا يدري بعد اليوم بماذا يملؤه . لقد تحولت سوزي في لحظتها الى شيء غير سماوي ، « فتاحة » حقا ، ولكن من « الارض » ، حلوة حقا « لكن دأخلها الدود » . غير ان سقوطه على الارض الباردة من علياء المجد الرومانسي ، لم يكن هبوطا على ارض الواقع الصلبة ، وانما على ارض رخوة ملحت به في اوحال « الطرطشة » العاطفية اكثر فأكثر . اصبح يشرب من الكوب الذي بمسته بنمها . وعندما ذهب معها الى أحد المطاعم وباغتها صديقتها « هنري » نما كان منها الا ان اتخذت موقف الصمت والتخفي وراء غلاف مجلة ، اما هو فقد غادر المطعم من غوره . ولكن ليس الى غير رجعة . لقد ذهب اليها ، وتوصل على اعقاب غرفتها ، وتضرع الى كل لحظة من لحظات الاسبوعين اللذين قضتهما معه . غير ان اجابتها جاءت حاسمة ، لم تتفتح له الباب ولم

تسفر توسلاته من أي عطف ، ان بلباها المخلق في وجهه لا تخترقه صلاة ، ولا يفتح بخور ! انها الآن في حجرها كاله في سبائه ، وقد احتجب بالمحجب واعتصم بالشهب ، فلا لحد يدري كيف ينقو منه . واخيرا قرر ان يكتب لها رسالة الوداع التقليدية في كل حب عاجل . روى لها كيف لمسى طريداً من حظيرة الايمان ، يتعرف على صوت قدميها الصغيرتين كلها خرجت أو عادت « انا رجل شريد ، طرد من قصر الحب السحري ، فهو يلجأ في يأسه اذا جن الليل الى الحيطان والاماريز » وما لقطع الرد الذي تعطلت به عليه ! في جراءة لم يألها قلبه الشرقي الغض قالت له « وحدث لو لئي لم أعش قط هذين الاسبوعين !! انن فلا امل ! لا امل الا في قليل من الموسيقى حتى يستطيع ان يعتصم بالمحجب ضد هذا الحب الارضي الذي وضع انفه في الرغام ، لا خلاص الا في « الدين والفن » الذي يستوجب التجرد والارتفاع عبر اجواز الفضاء الملسوي .

وهكذا يتم البناء الرومانسي الفج في « عصفور من الشرق » . وهي بحاجة غنية الى ابعاد مدى بالرغم من انها اكثر تماسكا من عودة الروح . بل ان هذا التماسك على وجه التحديد ، هو الدليل الاول على نجاحها . ذلك ان التفكك اصاب عودة الروح من جراء الصراع العنيف بين اكثر من اتجاه . أما « عصفور من الشرق » فقد استلهمت الجانب الرومانسي وحده ، بهذا المعنى قلت انها انتصار حاسم للرومانسية في ادب توفيق الحكيم . وحان الوقت لاقول انه انتصار لاكثر الجوانب سلبي في هذا الادب . لان رومانسية الحكيم الثورية في « عودة الروح » قد اجهضت في « عصفور من الشرق » بفاعلية المحتوى للرجعي لبنائها الفكري . ولان رومانسية الحكيم في « عصفور من الشرق » اقتصرت على القشرة الخارجية للرومانتيكية الفرنسية التي طالما الفنان في شبابه الباكر . رومانتيكية الحب الفاض ، الذي يبدأ وينتهي بغير سبب واضح . وان انضحت اسبابه ، فهي من التهافت بحيث تصبح تحقيقا لمطالب اللهو الجنسي عند فريق من فتيات أوروبا ، وتحقيقا لمطالب الحرمان الجنسي والعاطفي عند فريق من شبائنا . وهي رومانتيكية الضرام الفاجع الذي يصوغ الفنان مآلته من واقعة فردية غير قابلة للتعميم . وهي في فرديتها غير قابلة للتدليل على شيء . وهي واقعة محاصرة بين مجموعة من الرسائل والمقبيست والاشعار . لقد اختار الحكيم في قصته هذه التي تنقل من الملتئي صفحة من القطع المتوسط اكثر من اثني عشر اسما استشهد بمأثوراتها في مواضع مختلفة . . منها الجاحظ واسحق الموصلي وحافظ الشيرازي وانا كريبون وعمر الخيام وبنوهن وشاعر يابتي مجهول

الاسم وديهيل وهكسلي والقرآن والمسيح وغيرهم . ان الدلالة الاولى لهذا العدد الوافر من الاقتباسات ، ان تجربة الكاتب من الافتعال والزيف بحيث لا يمكنه الوقوف على قدميها بغير عككيز ، فهذه الاشعار وتلك الماتورات الفنية المكتسبة هي ثمار تجارب الآخرين مع الحب ، ومهما التقت تجارب الحب في الكثير ، فاتها تختطف في الاكثر والاهم ، لان الحب تجربة ذاتية موعة في التفرّد ، خاصة اذا كان حبا رومانسيا . ونحن لم نكتشف هذه الملامح الخاصة بعلاقة محسن بسوزي ، بل ان الفنان آثر ان ينقل « ظلال الزيزغون » في الطريق اليها . وهي ظلال وارفة على الادب الرومانسي جميعه حقا : ولكنها في « عصفور من الشرق » ظلال باهتة من تجارب هذه الكثرة الوافرة من اصحاء الكتاب بين جدران مكتبته . انها قصة الحب المجفف في الكتب ، وليست قصة الحياة الدافقة بكل ما هو جديد . هذا على الرغم من ان محسن في « عصفور من الشرق » يشهدنا الى محسن في « عودة الروح » ، ومحسن في « عودة الروح » هو — من احدى الزوايا — توفيق الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » . أي ثمة وشائج قوية تصل بين الحكيم ومحسن ، ومعنى هذا ان « التجربة الفردية » مع الحياة كانت معدة سلفا وفي انظار العمل الفني الذي يحتويها بعد ان يهرب بها من شخصية المؤلف . هذا ما صنعه نجيب محفوظ في الثلاثية ، فاعطانا كمال عبد الجواد تعبيراً حاسماً عن جيله ، ولكنه ايضا تعبير فردي لا يضاهي . لما الحكيم فقد نقل عن حياته الى أعماله الفنية دون ان يتدخل في بعض المشاهد بالحذف والاضافة والتعديل ، مما جعل هذا النقل الحرفي ينحدر ببعض اجزاء الرواية الى المستوى الفوتوغرافي الجليد . هكذا عرفنا الام انتهى مصر « سليم » وسنية فحسي « عصفور من الشرق » ، بعد ان تركناهما في « عودة الروح » دون ان يكون لمعرفتنا هذه أي دورفني في بناء الرواية الجديدة . نهاما كما نقل الينا من الحياة طفولته البكرة مع الاسطى شخّل في ذلك الحديث الطويل مع سنية بـ « عودة الروح » . ان كل ما تقوم به هذه المشاهد المنقولة حرفيا عن الحياة ، او الاعمال السابقة ، هو المزيد من تمطيل السياق الروائي او تضخيم أحد الجوانب على حساب جانب آخر ، او اصابة جانب ثالث بالهزال . وهذا ما حدث في « عصفور من الشرق » ، فهي نكسة في حياة الرومانتيكية المصرية ، نكسة على مؤلفات هيك وتصرّيات المنفلوطي وترجمات الزيات . وهي نكسة — أولا ولخيرا — على عودة الروح . وهي النكسة التي اورثت سلبيتها فيها بعد أعمال جيل كامل من الكتاب الرومانسيين .

غير ان سلبية الوجه الرومانسي لعصفور من الشرق ، تكامل نكاهلا

دقيقا مع رجمية الوجه الفكري . وهو الوجه الذي يتبدى لنا من اللقاء الاخر بين محسن و «ايفان» العايل الروسي الابيض الفار من النورة الاشتراكية في بلاده الى باريس . وبالرغم من ان الحكيم كان صادقا كل الصدق في تصوير ايفان بالثما تصما في حياته المشردة بين احياء باريس ، الا انه انطق هذه الشخصية بما يجعل منها قناعا تصرت خلفه آراء الحكيم الشخصية فسي الاشتراكية العلمية .

يمهد الفنان لهذا اللقاء بينه وبين ايفان ، بان يضطر للذهاب الى احدي الكنائس برفقة صديقه لثريه فيحس بعين الخشوع الذي كان يهز نفسه كلما دخل في القاهرة مسجد السيدة زينب ، فاذا قال له صديقه انهم يدخلون الكنيسة في اوروبا ، كما يدخلون المقهى (وهو نفس الصديق الذي أعطاه من قبل المفهوم الاوروبي للحب ، هكذا يسلك الحكيم طريق المتوازيات في هذه القصة ، فالشخصية هي هي لم تتطور ، تنطق في هذا الموقف ما يتسق بها مع بقية المواقف) لجبه محسن بل ان الكنيسة هي المرافد المرثي للسماء . لهذا السبب فقط يهاجم الرسامين — لا الرسالية — ويقول عن الامريكين الذين التفتوا حوله يتطلعون الى زيه الاسود المجيب وتبعته العريضة « يخيل الي ان هؤلاء الامريكان قوم خلقوا من الاسمنت المسلح . لا روح فيهم ، ولا ذوق ولا ماض اذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت في موضع القلب دولارا » فاذا استمع الى الشيخ المعجوز والد صديقه يردد ان عمرا عبوديا جديدا قد بزغ مع حياة « الصناعة » هذه التي تفرق الاسرة وتشتتها ، همس محسن « نعم ان يذهب الرق من الوجود ، لكل مصر رقه ومبيده » . كانت هذه كلها بمثابة التهديد للقاءه بالعايل الروسي « ايفان » ، التهديد الفكري والفنسي معا . وقد اعلنت بداية اللقاء ، عبارة نطق بها هذا الفتى النحيل للشاحب بأحد المطاعم حيث تصالفا ان اعترف محسن ان ياكل به وهي العبارة التي قال فيها « اني دائما وحدي في الحياة » . ولكم يشعر محسن بحسب وتقدير — يستطرد الكاتب — لاولئك الذين لا تطيب لهم السكنى الا داخل انفسهم « ذلك ان قليلا من الناس من يملك نفسا رحية غنية يستطيع ان يعيش فيها ، وان يستغني بها عن العالم الخارجي . انه يعتقد دائما ان الزاهدين الحقيقيين ليسوا الا اناسا ، لهم نفوس كالفراخيس ، تشقها الانتهاز ، وتنيرها بالشموس ، وتتلاها فيها الكنوز ، فهي عالم من الفتنة والسحر لا نهاية لبدائعه واسرارها » ثم يبدأ بينهما حديث طويل يتكرمية ايفان ان روسيا الاشتراكية هي جنة الفقراء . ويعتقد ان لنبيا الشرق فهموا المشكلة على وجهها الصحيح ، وهي ان المساواة لا يمكن ان تقوم على هذه الارض ، وانه ليس في مقدورهم تقسيم

مملكة الأرض بين الأغنياء والفقراء . أما نبي العصر الحديث — كارل ماركس — فقد جاء بتجليله الأرضي « راسمال المال » ليحقق العدل على هذه الأرض ، فقسم الأرض وحدها بين الناس ، ونسي « السماء » فهذا حدث ؟ ويجب إيفان على نفسه : « حدث أن أمسك الناس بعضهم برقاب بعض ، ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتا على (هذه الأرض) .. » كمن يلقي تفاحة بين أطفال يتلطمون ! ثم يملو صوته في وصف ماركس « لقد ألقى قنبلة (المادية والبغضاء والهفة والعجلة) بين الناس ، يوم انهم الناس أن ليس هنالك غير (الأرض) يوم أخرج السماء من الحساب » أما أنبياء الشرق في رأي محسن فقد ألفوا زهرة الصبر والامل في النفوس حين قالوا بأنه ليس بالخير وحده يحيا الإنسان . ان مسيحية اليوم في رأي إيفان هي الماركسية حقا ، ولكنها على نقیض المسيحية الأولى ، مثلها الأعلى على الأرض فهي تحض الفقراء وتفریهم بمملكة تقام على اقتناض طبقة ، وإشلاء طبقة ، وتنصهم بالهجوم على قیصر واخذ ما لقیصر « ... » وان انجيل هذا الدين كتاب رأس المثل نجد أيضا في بعض صفحاته تنبؤات مخيفة كتنبؤات يوحنا في رؤياه غفیه توعده بانتهيار هذا العالم وحلول عالم آخر قوامه العمال وحدهم ! أي لحسام تسير بغير رؤوس فوق المنكب ؟ يا له من حلم مخيف . أما اسلام العصر الحديث في رأي إيفان فهو الفاشية التي لها طابع الايمان والنظام ، ولكنه الايمان بالزعيم والنظام الذي (لا يؤدي الى التوازن الاجتماعي بالتواضع والزكاة) وانما هو نظلم مخرسته يد الارهاب والديكتاتورية الفردية « نعم انا من العمال ومن الفقراء . لكن لي من سوء الحظ رأس يفكر ، اني أعرف ان وعود ادیان الغرب الجديدة كلها .. ان هي الا تفریر بالعمال والفقراء » ، « واني لانتبا لك منذ الان بوقوع نوع من الحروب الصليبية بين الماركسية والفاشية تحشد فيها الدهاء ضد الدهاء وتتناثر فيها الجثث » وهكذا يصبح اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا حقيقة واحدة خارج الواقع والمادة ، هو آخر مهده بالحيوانية كما يقول محسن . ولست اود أن استطرد في ذكر ما تحدث به إيفان عن الاسلام والجنة والنار وغير ذلك مما يؤكد ان إيفان ليس له وجود في عالم الواقع الروائي الناضج ، وانما هو قناع اسنله محسن على وجهه ليقول لنا رأيه — أو رأى المؤلف على وجه أدق — غی الماركسية .. لم يكن لإيفان هذا الا وجودا جزئيا حين صوره الحكيم مريشا مشردا لا يجد قوت يومه يكاد عمله بالمصنع أن يسحق كيانه الهزيل . هذا الوجود الجزئي يؤكد مرة أخرى تلك الصلة التي اود أن أقيمها بين قصة محسن مع سوزي ، وقصته مع إيفان ، قصة التلاحم بين الرومانسية المالية

الفجة ، مع الرجمية الفكرية الساذجة . ولا يقتصر الرداء الرومانسي على قصة الحب الفاضل بين محسن وسوزي ، بل هو يمتد الى قصة العلاقة الفاضلة أيضا بينه وبين ايفان . فهي علاقة تبدأ في مطعم على اثر عبارة توجي بالشعور بالوحدة والانتواء ، وهي علاقة باتسان مريض مكسود مشرد ، ثم تنتهي بولائه على تلك الصورة التقليدية للمأساة الرومانسية . يموت وعيناه مملوئتان على شمس الشرق التي توهج بها خياله المتقد . يموت وفي أعماله يتوسد الحنين الى ذلك العالم للسحر وراء الغيب . يموت وفي إحدى عينيه فارس ، وفي العين الأخرى غادة الكاميليا . وكان شخصية ايفان هي الامتداد الرومانسي لقصة محسن مع سوزي ماذا لم تكن هي قد ملكت الا في قلبه ، فملكت من جديد في شخص ايفان الحبيب .

وهي قصة رجمية مفرطة في الساذجة . . فقد اساء صاحبها اختيار « البطل » المعادي للاشتراكية ، فالعمل الفني لا يكتسب موضوعيه اذا اتيت منهم ليقول رايه في الجني عليه . والعمل الفني لا يكتسب قيمته اذا جعلت من عامل بسيط مفتيها في الاسلام والمسيحية والماركسية والفلاشية ، يأخذ معه (رأس المال) الى المطعم حتى لا ينقطع عن القراءة أثناء الأكل . والعمل الفني لا يكتسب اهميته اذا اُفترت فيه حوارا فكريا خالسا لا يعتمد على الصراع بين رابين ، وانما ليكمل لحدوها الآخر في اتفاق سطحي بعيد المدى . هذا العمل يسقط فنيا في هالوية الفكر المجرد الذي يصطنع لنفسه ابواقا ولتنتمة من الشخصيات والأحداث والمواقف ، فيصبح تحريكها ممكنا بصورة آلية ، لما تطویرها فيصبح شيئا كالمستحيل . اما من زاوية الفكر فان هذا العمل يسقط مرة أخرى ، اذا جاء الموقف الحنيف من الماركسية نتيجة لثباتا تعنى بالارض لا بالسما ، فالملقشة هنا تنتهي بمجرد خروجها عن الاطار الموضوعي للقضية المطروحة للبحث وهي « الانسان على هذه الارض » . اما اذا كان المؤلف « لن ينسى السيدة زينب الطاهرة وفضلها عليه في الملأت . . ان لها وجودا حقيقيا في حياته » وأقول المؤلف — لا محسن — لان هذه العبارة وغيرها مما ورد داخل القصة يلتقي مع ما جاء في مقدمتها من اهداء « الى حبيبتي الطاهرة السيدة زينب » . فما من مرة وقع في شدة الا وجد المزاء عند بلب ضريحها ذي القفصين الذهبية ، وكل نجاح ظفر به في الحياة هو دفعة من يدها ، وكل عطف هو نظرة من عينيها ، وكل ابتسامة من الحظ انما هي ابتسامة من شفيتها . ومن هنا تصبح الاشتراكية والمسلواة عند محسن « خيالا » بينما السيدة زينب في رداها الأبيض بالسما هي « الواقع » ، لا ينبغي إذن أن نغني شيئا جميلا — يقول محسن — فوق هذه الارض .

والحق ان محسن لا ينسى ان يشن حملة ضارية ضد رجال الدين كصلته ضد رجال الصناعة . رجال الدين في نظره هم « أول من ينعم بمملكة الارض » ، والصناعة هي التي خلقت فئة قليلة من الراسماليين « لا دين لها الا الذهب » . هو هو بعينه ، الهجوم الروماتسي المعتاد على رجال الدين ورجال الصناعة ، الهجوم الانتطاعي المنفل . ذلك ان الضسارة في نهاية الامر ليست الا « تلك الرحلات الطويلة على ظهور الجيادلو الايل » و « التهل حول الاعشاب النابتة والسكون عند شواطئ الجزر » . تلك هي الفلجمة الرومانسية بكل ما تحتويه من سلبية وخذلان . فالصناعة الحديثة « فتقت » طبيعة العمل عند العامل ، لصبح (متخصصا) في جزئيات دقيقة ، وبالمعار ! واصبح التعليم العلم (مجتيا) وهكذا نتاح الفرصة للدهاء ان تنال قسطا من الثقافة التي تضللها عن طريق السماء . الخلاص اذن يتبلور في ذلك الشعار « الى الشرق الى الشرق » الى الشرق . فلنرحل معا الى الشرق ! .. ان اجمل ما بقي لاوربا انما اخذته من الشرق « ، فلننور يشرق من بلاد الشمس لغرب نسي بلاد الغرب . الشرق هو بلاد العلم الخفي الباطن ، لها الغرب فهو بلاد العلم « الظاهر » الخارجي ! . وتبدأ مرحلة الانحسار في حياة ايفان فيهمس لصديقه محسن « اريد ان ارى جبل الزيتون ، وان اشرب من ماء النيل وماء الفرات وماء زمزم وماء .. هلم الى المنبع ! .. الى المنبع » ولا يلفظ ايفان انفسه قبل ان يسرد عليه محسن كيف أصبحت الافكار الاوربية مقدمات الشرق ، ولن الشرقيين يدافعون عنها الان كما دافعوا عن الانيان من قبل ، ولنه ان يجد في الشرق شرقا ، لن تجد غائدي في قلوب الشبلاب ، ستجد مؤسوليني « حتى ابطال الشرق قد ملغوا في قلوب الشرقيين » . وينتهي المرض بايفان الى آخر مراحلهم فريد « اذهب انت يا صديقي .. الى هناك .. الى النبع واحمل فكراي وحدها معك .. وداعا » .

وتنتهي « عصفور من الشرق » بهذا الوداع المؤثر ، كما لو كانت احدى علاقات « الحب العظيم » قد تطلت اليها الدمايس والحيل ففشلت جبيهما ، ولم تتجع سوى « الطبيعة » او « السماء » في تحطيم الامل الكبير ، حطيمه بالمرض والفقر والوحدة ، حطيمه بالمعذاب . ولكنه المعذاب الذي يطهر الانسان من رقة الجسد ومن رقة المادة والواقع ، فيتعالي على الموت متمزيا في رحلها الله .



ليكن موقف توفيق الحكيم في ذلك الحين من الماركسية وغيرها من المذاهب ما يكون . غير ان الناقد النصف يرى نفسه محاصرا بين سؤالين :

الاول ، كيف حاول الفنان ان يصوغ هذا الموقف صياغة جمالية حتى نتبين مبلغ الصدق أو الادماء فيه ، والثاني يتعلق بذلك التوقيت الذي صدرت فيه القصة ، وأدلالته بالنسبة لمسار الحركة الادبية في مصر عند لواخر الثلاثينات قبيل الحرب العالمية الثانية . اما السؤال الاول ، فقد لجنا عليه فيما سبق لنا من تعرف على جوانب شخصية ايغلان العامل الروسي الابيض اذ اتضح لنا مدى الزيف والافتعال في بنائها بحيث انها بلغت من التهافت درجة تقول بأن الكاتب اقحم آراءه الشخصية افحاحا متعسفا افسد السياق التعبيري للرواية . واما السؤال الثاني فنجيب عليه بأن هذه الآراء المتخلفة للحكيم هي نتاج ذلك المناخ المأساوي الحاد الذي عاشه لمصر فيما بين انتكاسة ثورة ١٩١٩ ومهادنة التهادن عام ١٩٣٦ ، فبينما استطاعت الثورة ان تجر الامل بين ضلوع الحكيم اقبلت مرحلة الارهاب الدكتاتوري تجر اذيال الخيبة والاسف . اقبلت لتؤكد ضرورة احتواء الحركة الاستقلالية على مضمون اجتماعي لا ينفصل عنها . وقد طرحت المسألة الاجتماعية حينذاك على الصعيد العالمي، ولم تكن حالة مصر الا انعكاسا صارخا لازمة الرأسمالية ومطاردتها الحادة العنيفة للحركة والفكر الاشتراكيين . كان الحكيم يعاني صراعا هائلا بين الحس الوطني الديمقراطي الرابض في اعمقه وبين حسه الاجتماعي الرابض بين اسوار الطبقة المتوسطة الناشئة ، و « عصفور من الشرق » هي لحظة الرجحان لكفة المستقبل البرجوازي التي عايشها في لوروبا ، بينما تأتسي « يوميات نقب في الارياف » ترجيحاً لكفة المضمون الاجتماعي المنتقم الذي عايش ضرورته وحبشته في ريف مصر .

ولعل « عصفور من الشرق » تلتقي من هذه الزاوية وتختلف في نفس الوقت مع قصة أخرى صدرت بعدها بحوالي سبع سنوات ، تلك هي «تنديل أم هاشم » ليحيى حتى . وهي قصة الدكتور اسماعيل طبيب العيون الذي نشأ في كنف أم هاشم وتنديلها الذي يضي بغير صراع « لا شرق هنا ولا غرب، ما النهار هنا ولا الليل ، لا لأمس ولا غدا » ، وعندما أخذ اهبطه للسفر إلى بلاد برة « كان والده ينطق هذه العبارة كأنها احصل من كافر لا مفر من قبوله » لا من خلة بل للترود بنفس السلاح » . وفي مصر لم يكن اسماعيل يشعر بمصر الا شعورا مبهما « هو كذرة الرمل اندمجت في الرمل » اما في انجلترا « فقد بدأ يشعر بنفسه كقطعة في سلسلة طويلة اتشدته وتربطه ربطا الى وطنه » . وفي مصر كان مرتبطا بالفتاة أن يتزوج من قريبته فاطمة النبوية ، الفتاة القروية ذات العينين المريضتين . وفي انجلترا نمسي هذا الوجد وأحب ماري الإنجليزية ، وذائق معها لمتع اللذات . ثم عاد اسماعيل إلى

مصر . لقد ما تغير ! هكذا كذبت الساعات الاولى من قدومه . فقد تصادف ان لاحظ انه تقطريتنا من قنديل لم هاشم في عيني غاطمة النبوية ، فاعتبر ذلك ايتها لكرامته . ونطقت امة اخيرا تستعيز بالله وتقول له :

« اسم الله عليك يا اسماعيل يا بني ، رينا يكيك بعقلك . هذا غير الدوا والاجزا ، هذا ليس الا بركة من ام هاشم . واسماعيل كثر هائج لوحث له بفلاة حمراء :

— امي دي لم هاشم بتاعتكم هي اللي ح تجيب للبنت العمى . مسنون كيف ادوايها فقتل على يدي انا الشفاء الذي لم تجده عند الست ام هاشم . — يليني ده ناس كثير بيتباركو بزيت قنديل ام العواجز . جريوه وربنا شفاهم عليه . احنا طول عمرنا جاملين تكلنا على الله وعلى ام هاشم . ده سرها يلح .

— انا لا اعرف ام هاشم ولا لم عفريت . »

ثم هم اسماعيل على امة يحاول ان ينزع منها الزجاجة ، فتشبث بها لحظة ، ثم تركها له ، فآخذها من يدها بشدة وعنف ، وبحركة سريعة طوح بها من النافذة » بل انه لم يكف بذلك وذهب الى مسجد ام هاشم حيث هوى بعصاه على القنديل فحطبه وتناثر زجاجه ، وكاد يومها ان يموت تحت اقدام الزوار الذين انهالوا عليه ضربا وركلا ، ولم ينقذه من الموت سوى الشيخ درديري خاتم المسجد .

وما ان حل رمضان من نفس العام حتى احس اسماعيل بخيبة امل كبيرة تجتاح مشاعره « يحدث اسماعيل نفسه : لماذا خاب ؟ لقد عاد من اوروبا بجعبة كبيرة محشوة بالعلم ، عندما يتطلع فيها الان يجدها فارغة ، ليس لديها على سؤاله جواب — هي امامه خرساء ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها تقلت في يده فجأة » . وبدأ التحول الجديد في حياته حين اخذ يستشعر الالفة في كل الكائنات والجمادات المحيطة من حوله بحي السيدة ، اما ما هو اكثر اهمية ان نفس اسماعيل اطمأنت « وهو يشعر ان تحت اقدامه ارضا سليمة . ليس امامه جموع من اشخاص غرادي ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الايمان ، ثمرة مصالحة الزمان » . واخيرا احس ان غشاوة ما كانت ترين على قلبه وعينه قد زالت ، او في طريقها الى الزوال ، وفهم الان ما كان خافيا عليه « لا علم بدون ايمان » . ومن ثم راح يشيد عيادته المتواضعة بحي البفلة بجوار القنال ، واخذ ينادي الجميع ان تعالوا ، فيكم من اذاني وكذب على وغشني ، ولكي رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لقراركم وجهلكم وانحطاطكم ، فائتممني وانا منكم . انا ابن هذا الميدان ، لقد جسر عليكم

الزمان ، وكلما جار واستبد ، كان اعزازي لكم أقوى واشد . وعاد من جديد الى ممله وطبه يسنده الابهان . وتزوج اسماعيل من غاطمة النبوية . وامتدت شهرته الى خارج العاصمة ، الى الريف الحزين .

نتفق « قنديل أم هاشم » مع « عصفور من الشرق » وتختلف ، بل هي قد تتفق مع « عودة الروح » في أكثر من موضع ، وإن اختلفت عنها في أكثر المواضع . لها اتفاقها مع « عصفور من الشرق » غياني من ذلك التشابه بين تكوين محسن وتكوين اسماعيل ، التكوين الشرقي الذي قد تبهره حضارة أوروبا ، ولكنها لا تخلعه من أرض حضارته . ولما اتفقتا مع « عودة الروح » غياني من ذلك التشابه بين إيهان اسماعيل بالشعب المصري إيهانا يربط بين حلقات تاريخه المبعثرة في خيط واحد ، وإيهانه بأن جواهر لهذا الشعب يخفق بين ضلوعها قلب واحد ، وإيهانه بأن روح هذا الشعب هي نوع من الإيهان ثيرة مصاحبة للزمان . إلا أن قصة يحيى حقي تعود فتختلف عن قصة الحكيم في أنها يناقضه صاحبها لاقية هذه الفكرة وحدها ، لا تراحمها أفكار أخرى ، وكافة الأدوات التعبيرية مجندة في خدمتها . وإذا كانت « قنديل أم هاشم » تتضمن خطأ فنيا نادحا يجعلها أقرب الى أن تكون مشروما مخطئا لنأيل رواية منها الى القصة القصيرة أو الرواية القصيرة فقد تركزت فيها الأحداث والمواقف بصورة اخبارية لا في لحظة حضور . وإذا كانت قد تضمنت خطأ فنيا آخر في استخدامها لعنصر المفاجأة استخداما يهز البناء من أساسه إذ نرى التناقض بين اسماعيل والحياة المحيطة به قد نجسنا منذ الليلة الأولى لظهوره من انجلترا ، كما نلاحظ تحوله الجديد في شهر رمضان قد تم بصورة آلية غير مبعدة . إلا أن ما يغفر هذه الأخطاء فنيا للمؤلف أن يناء هذا كنان بناء حيا بشخصياته من لحم ودم ، ولحداثة ومواقفه هي أثرة التناقضات الدينامية والصراع الخارجي مما . بل أن الفكرة الذهنية في القصة لا تسبق التشكيل الفني لها ، وإنما تمتزج الفكرة بالشخصيات والأحداث فتؤثر فيها وتتأثر بها وتتبدلان المواقف أو مراكز التجربة فينتج عن ذلك كله مركب جديد غاية الجودة يعلو كثيرا فوق الفكرة بمفردها والشخصيات بمفردها والأحداث بمفردها . فقد توجه اسماعيل الى أوروبا بتكوين محدد هو تكوين المراهق جسدا وعقلا ، وهناك تغير تكوينه فعاد شابا « محدث نعمة » في العلم ناكرا قيمة الإيهان ، ثم امتزج عليه مع الأيام والليالي الطويلة ، فأصبح علما يسنده الإيهان . هكذا كان اسماعيل في « قنديل أم هاشم » شخصية حية نابضة لا مخلوقا ذهنيا مجردا ، شخصية قابلة للتطور من الداخل والخارج معا ، لا شخصية قابلة للحركة القادمة من الخارج وحده ، من المفتاح الفكري

الذي يمسك به ذهن المؤلف على وجه التحديد . لذلك كان اسماعيل شخصية صادقة موضوعيا ، مهما شاب هذا الصدق عند هذا أو ذاك ما يختلف معه أو يتفق عليه . هي شخصية صادقة بمعنى أن الفنان استطاع ان يتلمس ادق شعيراتها الاتساقية فقدمها لنا احدى « حالات » الحضارة التي نعيشها .

ليكن رأينا في هذه الحالة ما يكون ، ليكن رأينا في صاحبها ما تشاء لنا التحليلات الايديولوجية الصارمة . ولكن هذه التحليلات مهما تباهت تسي نتائجها واخلفت في مناهجها ، فانها لا تستطيع ان تنكر موضوعية تلك « الحالة » وصحتها ونفاذ العين الفنية التي التقطتها . اما الموقف الفكري ليحيى جتي من هذه الحالة او تلك الظاهرة ، فهو ان « لا علم بغير ايمان » .

واذا كان الفنان قد استخدم تنذيل لم هاشم والشيخ درديري وناطبة النبوية ادوات صياغة لنسج هذا المعنى ، فان هذا لا يضره ، وهو حر كامل الحرية في خلق عالته . فليست هذه الجزئيات الا تجسيدا من الواقع ، يقابل بينها الكاتب وبين ما يعادلها في مجال الفكر . « لا علم بلا ايمان » هو المركب الموضوعي الذي اثمره لقاء الشرق بالغرب في قصة يحيى حتي ، لقاء اسماعيل القلم من القاهرة الى لندن ، والمائد من لندن الى القاهرة عبر سلسلة من التجارب الذاتية والموضوعية . ذهب اسماعيل الى اوربا في شخصية محددة ، وهناك اصف شخصية جديدة / وعاد ليصبح شخصية ثالثة مركبة بالصلة من الشخصيتين . ولا يحق لنا ان نبذل الفن فنسقطه حرفيا على الواقع ونقول ان الايمان عند يحيى حتي هو زيت التنذيل عند الشيخ الدرديري فيمسجد ام هاشم . ان العلاقة الجدلية بين الفن والواقع تحول بيننا وبين هذا الابتذال ، فاذا كان الواقع هو المصدر الاصيل لانبثات شخصية كاسماعيل ، فان الفن وحده هو الذي يضيف « اسماعيل = العلم بـ الايمان » . ولك ان تؤمن بعد ذلك بما تريد ، فالعمل الفني من الرحابة بحيث لا يبلي عليك ثقلونا معنا للايمان . ولكننا حين نعود الى تلك المرحلة التاريخية التي صدرت فيها القصة لنجد ان مشكلات « الفن للفن والعلم للعلم » من القضايا المطروحة في ذلك الحين يدفعنا الامر الى الاعتقاد بان يحيى حتي التزم الجانب التقدمي في هذه المعركة التي دارت رحاها علمانية في اوربا ، ومتخفية او متكررة في الشرق العربي . يحيى حتي يلتزم جانب « العلم بالمجتمع » وهو الشعار الذي يتضمن ايمان العالم بشيء ما ازاء مجتمعه .

توفيق الحكيم في « عصفور من الشرق » على التقيض المقابل لهذه القصة التقدمية . فقد راح يقتل شخصية رئيسية كليفلان ، ويزيف احدانا كبللة في صورة حوار مبلى احيانا ، وفي صورة مطولات مقتبسة احيانا

أخرى ، وفي صورة مقالات كالحواشي تندس أثناء السرد ، وفي صور تذكيرات مقحة لا جدوى منها . كل ذلك أفسد السياق التعبيري غنيا ، كما أفسده مكرها . ولا شك ان مراعاة هاتلا — كما سبق ان قلت — نشب في عقل الحكيم ووجدانه الفني إبان تلك المرحلة التالية لصور « عودة الروح » بسنوات خمس . ولقد شاء الحكيم بتجربته الذهنية التي تميل الى التعميم ان يعبر عن كل جانب من جانبي الصراع ، على حدة . فعبّر عن الجانب السلبي في « عصفور من الشرق » وعن الجانب الإيجابي في « يوميات نائب » ولم يشأ ان يزاوج بينهما في مركب صراعي واحد ، مخافة ان ينتصر في النهاية — ولا بد ان يفعل ذلك — لأحد الجانبين . واكتفى بأن يصدر العبدان في فترة زمنية واحدة لا تتجاوز العام .

الآن « عصفور من الشرق » لم تكن في جوهرها عملا سلبيا خالصا . وانما قد حملت الى جانب رومانيتها الفنية ورجعيتها الفكرية ، دالة أخرى على جانب كبير من الأهمية . تلك هي « الرؤيا » التي ولدت في « عودة الروح » وانبعثت من تلك التفاعل الحضاري بيننا وبين الغرب من ناحية ، وبيننا وبين المنطقة العربية من الناحية الأخرى . ولدت لنا مع عودة الروح « الرؤيا المصرية » التي حاولت ان تقيم التوازن بين المجد المصري القديم والحضارة الغربية الحديثة بأن تدجن الإنسان المصري المعاصر الى أرضه التاريخية ليمتص مصادرها الحضارية ويمكن من الوقوف على قدميه وجها لوجه أمام حضارة العصر . لم تكن رؤيا عنصرية تحسن تفوقا ما في التربة المصرية وطوى وادي النيل ، بل كانت رؤيا « المقاومة » الضاربة للتخلف المحلى وادوات القهر الاجنبي . ولم تكن رؤيا اتمزالية تنطوي على نفسها بعيدا عن جيرانها ، وانما كانت رؤيا « الحضور » الواعي بالذات دون ان يتورط في اغلال وهبة باسم العروبة او باسم الدين . هذه الرؤيا التي صاغتها عودة الروح في اطار الصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة من ناحية ، وبين الواقع والرمز من ناحية أخرى ، لعبت « عصفور من الشرق » و « قنديل أم هاشم » لتوطيد دعائمها النظرية والتطبيقية . فاذا كانت عودة الروح وقصص نجيب محفوظ التاريخية وغيرها من أعمال هائل كابل وبكثير والسبحا قد حاولت ان تدجن الجنور الى مصر الفرعونية ، فإن عصفور من الشرق وقنديل أم هاشم تدان الجنور الى مصر العربية الإسلامية . ولا يعني ذلك سوى أنه ينبغي أن تطرح قضية التراث في اطارها التاريخي ، فليست مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الإسلامية ومصر العربية الحديثة الا وحدة حضارية عميقة الجنور في افوار النفس المصرية . ولا يعني ذلك أيضا سوى أن قضية

التراث لا ينبغي أن تفصل عن قضية المعاصرة . ولا يعني ذلك ثالثا سوى أن التفاعل بين الماضي والحاضر من جهة وبيننا وبين أرفع ذروة حضارية في العالم الحديث من جهة ثالثة ، هو جوهر « المسار الخالص » لحضارتنا وآدابنا وفتوننا . التراث والمعاصرة هي قضية محسن مهما جاء تعبيره متخلفا عن اسماعيل في قنديل أم هاشم أو لويس عوض في « مذكرات طالب بعثة » . . ان ارتباط لويس عوض بالتراث كلن ارتباطا معاصرا عبر عنه في الاستخدام الشجاع للغة الشعبية . أما الارتباط بالتراث عند الحكيم فقد أثر الشكل الكلاسيكي في استخدام اللغة بالرغم من نجاحه السابق في « عودة الروح » حين استخدم العلمية المصرية استخدامها موقفا . ولم ينقذ توفيق الحكيم من هذه المجموعة الهائلة من التناقضات إلا كتابه الرائد « يوميات نقيب في الأرياف » .

الفصل الثامن يوميات نائب في الأرياف

أبادر فأقول أن « يوميات نائب في الأرياف » تعد نموذجا رائدا للواقعية النقدية في الأدب المصري الحديث ، تماما كما كتبت « عصفور من الشرق » نموذجا للرواية الرومانسية . وبالرغم من أنه ليس من تقاليد النقد الحديث « الحكم » على العمل الفني فضلا عن الحكم مقدما ، فأنتني أرى من الأهمية بمكان أن أضع هذه المصادرة في مقدمة حديثي من « يوميات نائب » ، ذلك أن الإيهام الكليل بالواقع هو السمة الرئيسية في هذه الرواية . ولا شك أن ثمة غرقا بين الإيهام الجزئي بالواقع من طريق المسلفة النسبية التي يخلقها الفنان بين الواقع والرمز ، وبين الإيهام الكليل بهذا الواقع الذي اخذ به الحكيم في تلك المرحلة المتبعة من مراحل انفصله الفني بين الرومانسية والواقعية . إلا أن الحكيم لم يتحدر إلى المستوى الفوتوغرافي المحض في تصوير الواقع وتصويره ، وإنما هو راح يستوحي من هذا الواقع أكثر جزئياته حضورا وتصيدا لواقع أشمل هو الواقع المصري في ثلاثينيات هذا القرن ، فاختار من هذا الواقع القرية المصرية التي عمل بها وكيلا للنائب العام في أولى مراحل حياته العملية . وبالرغم من أن الإطار العام للقصة هو « اليوميات » التي سجلها وكيل النيابة — وهو شخصية هلبشية في القصة تقوم بدور الراوي — إلا أن الحكيم قد حاول أن يصوغ الأحداث التتصيلية بين ذراعي القصة الأصلية . وهكذا أراد هذه الفنان الواقعي أن يلعب لعبته الفنية الجديدة في نطاق الواقعية الفوتوغرافية بأن يكسر رتابة الواقع وإمالله ، وذلك بأن يخطط قصة رئيسية هي قصة الفتاة « ريم » وعن طريق اليوميات تتخلل هذه القصة عشرات التفاصيل الصغيرة التي تكشف عن بشاعة المأساة التي يعيشها الريف المصري حينذاك .

وتبدأ « يوميات نائب » ببلاغ يقول أن رجلا في الأربعين يدعى « تمر

الدولة « وجد في منطقة مجاورة وقد أصابه عيار ناري ، فغنقت وكيل النيابة الى مكان الحادث ويأمر بنقل المصاب الى المستشفى . ولكنه لا يجد شهودا على الحادث ، ولا يعرف شيئا عن الظروف المحيطة بالمجني عليه سوى أن زوجته قد ماتت منذ عشرين وتكرت شقيقتها الصغيرة « ريم » التي تقم معه بعد وفاة اختها . وريم أذن هي الإنسان الوحيد الذي يستطيع ان يقول شيئا مفير مجاهل التحقيق ، فلا بد من التحدث عليها حتى يصل وكيل النائب العام الى اول الطريق المؤدي الى الحقيقة . وينطوع مأمور المركز بأن تبين الفتاة الصغيرة في بيته ما دامت، بلا مأوى ولا أهل .

وتبرز لنا بين الصفحات شخصية على جانب كبير من الاهمية هي شخصية الشيخ عصفور فهو يحنط على الفتاة ويرافق مجريات الامور تحت نظر السلطات دون ان تكون له مصلحة مفهومة وبغير ان تكون له وظيفة محددة . وما ان يستيقظ وكيل النيابة في صباح اليوم التالي ليستجوب الفتاة حتى يفلج الجميع بهروبها من بيت المأمور . ولم تكن حالة المجني عليه قد سمحت باستجوابه فبأمر المحقق بالبحث عن « ريم » في كل مكان من القرى المجاورة ، ولكنهم يخفقون في العثور عليها . وبينما كان وكيل النيابة يسي طريقه الى المستشفى للسؤال عن « قهر الدولة » يشاهد ريم مع الشيخ عصفور يجلسان خارج السور الى جانب عشرات من الزوار ، فيتركها ليذهب الى المأمور ويطلب اليه « نقوة » تتوجه للقبض عليهما .

وما ان تذهب القوة الى هناك حتى تفاجأ بالشيخ عصفور بمفرده ، اما « ريم » فلا اثر لها . وقع المحقق في حيرة لا نهاية لها : لقد اختفى عصفور من قبل ولم يعثر له على اثر ، وما هو ذا يظهر الان دون ان تكون معه « ريم » التي يخيل لو وكيل النيابة انه رآها برغفته عند المستشفى وفي هذه الاثناء تملن المستشفى من وفاة المجني عليه « قهر الدولة » فيكاد المحقق ان يستريح من عناء البحث الطويل ليطلق ملف القضية . الا ان مفاجأة اخيرة تقع بالمأمور على جثة « ريم » طافية على مياه احدى الترع القريبة من القرية . وتتشابك اطراف الجريمتين تشابكا معقدا ينتهي بتحويل كلا الجثتين الى الطبيب الشرعي ، وتصبح التأشيرة الاخيرة في « يوميات نائب الارياف » هي نصريح الدفن . وتحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل كغيرها من القضايا العديدة التي يقيد ما تحتويه من جرائم « ضد مجهول » وتتراكم الملفات في مخازن المحاكم ، كداسا فوق كداس تشهد بضخامة هذا « المجهول » في حياتنا .

وال« مجهول » في « يوميات نائب » حيلة فنية بارعة من جانب توفيق الحكيم ، فإذا كتلت الاحداث الملغية المحسوسة والمباشرة تقول ان الفاعل مجهول ،

غان الفنان خلال عشرات التفاصيل الصغيرة يقول ان الفاعل معلوم . يبدو لنا هذا « الفاعل » عملاقا ضخما واضحا في سلحة المحكة حين يدور مثل هذا الحوار بين القاضي والمتهم .

— انت يا راجل متهم بتاك غسلت ملايسك في الترمة .

— يا سعادة القاضي رينا يعطي مراتبك .. تحكم علي بغرامة لاتسي

غسلت ملايسي ؟

— لانتك غسلتها في الترمة

— واغسلها فيسن ؟

ويعلق الفنان « .. ولم ار واحدا من المخالفين قد بدا عليه انه يؤمن بحقيقة ما ارتكب ، انما هو غرم وقع عليهم من السماء كما تقع المصائب ، واناؤة يؤدونها لان الملقون يقول : انهم يجب ان يؤدوها » .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى في تلك « الجحور » المستقفة بحطب القطن والذرة ياوي اليها الفلاحون . او على حد تعبير المؤلف ، قطمان من البيوت تمضي في بطونها جدران من الفلاحين ، وقد حدث ذات مرة ان طرح البحر كيبسا كبيرا متهول اليه اهل القرية واعتبروه كنسزا من القدر اذ استخرجوا منه اشكالا والوانا من الثياب والامثلة . وكان هذا الكيس في واقع الامر قد سقط من احدى عربات اللوري الخاصة بنقل البضائع من المصنع الى القرية . وما ان اكتشف رجال الامن ان الثياب الجديدة التي ارتداها اهل القرية نجاة هي « ثياب مسروقة » في عرف القانون ، ولا بد اذن من تقديمهم جميعا الى المحاكمة . وللم وكيل النائب العام قالوا :

— نعمنا يا حضرة البك ، لكن .. بقي الكساوي كانت قد اقدم نظرنسا

ورماها البحر علينا والواحد منا من غير مؤاخذه عريان .

— انت يا راجل ملكر الغنيا فوضى ، والا فيه قلقون وحكومة !

ويظهر ان الرجل لم يستطع صبرا فقال :

— بقي هي الحكومة لا منها ولا تخليه شرها ؟ لا كستنا ولا تركنتنا

ننكسي .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى حين نعلم ان مأمور المركز اعتاد في اوائل كل شهر ان يلعب الورق مع الموظفين جميعا بغير مرتباتهم ويظل طول الشهر يقرضهم ما يحتاجون اليه للاكل والملابس حتى لا يموتوا جوعا الى يوم القبض فيلاعهم من جديد ويأخذ مرتباتهم الجديدة ويقرضهم ما يعيشون به طول الشهر وهكذا . والقاضي مشغول من سماع دفاع المتهم

عن نفسه بكتلة الحثيات ومنطوق الحكم في نفس الوقت السدي يكون فيه الحاحب قد أحضر له سلة اللحم والزبد والجبن وانتظره بها على المحطة فسي تطار الساعة الحادية عشرة صبلحا فهو يسكن العاصمة ويحضر الى المحكمة ثلاث مرات في الاسبوع . فلذا قال له أحد الفلاحين :

— والعمل ايه يا حضرة القاضي ؟

— العمل ان الحكم السابق بصبك يننذ عليك . احجزه يا عسكري .

— الحيس بالزور يا حضرة القاضي ! انا مظلوم . لا قاضي سمع كلامي

ولا حاكم طلب مؤالي لحد الساعة ؟

— أخرس ! معارضتك يا راجل بعد الميماد .

— ومالسه ؟

— القانون يا راجل محد بثلاثة أيام

— انا يا سيدي القاضي غلبان لا أعرف اقرا ولا اكتب ومن يفهمني

القانون ويقرني المواعيد ؟

— يظهر اني طولت بالي عليك اكثر من اللازم . أنت يا بهيم مفروض

ليك العلم بالقانون . . احجزه يا عسكري .

ويتصور وكيل النيابة ان رجل القضاء لا ينبغي له الكلام في السياسة :

ومهما تنفرت الوزارات والاحزاب فان القانون هو القانون . ولكنه سرعان

ما يدرك خطأ تصويره ، فما أن تقبل الانتخابات حتى يحس المأمور بأهميته

ولا يعبا بتفتيش وكيل النائب العام لسجن المركز الذي يمثل بالمعارضين

للوزارة الجديدة بغير « أمر حيس » !

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة أخرى حين يذهب طبيب المركز لانتقاذ

ولادة متعسرة فما ان يضع يده في الرحم حتى يجده محشوا بالبتن واذا مثانة

المریضة قد تهكت والموالود قد ملت فيها منذ يومين . فالتفت الى « ست هنية

الداية الصحية » مسفهما غفلت لصل يا سيدي الدكتور لما دخلت يسدي

اسحب الولد لقيتها راحت « مزغلطة » قمت قلت « احرض كمي بشوية تبين » .

ومدت للطبيب يدا ملونة بالبتن قد بدت منها أظافر طويلة سوداء . وماتت

المریضة وطفلتها واكتفت الصحة بان سحبت من هذه الداية « الصحية »

التصريح ، ولكنها لم تغير « النظام » وهي تعلم ان الوف الاطفال يموتون

على هذه الصورة كل عام « ان ارواح الناس في مصر لا قيمة لها » .

هذا هو « الفاعل » المعلوم اذن من خلال هذه الامثلة القليلة والجزئيات

المنثورة هنا وهناك . ان الفنان يضع النظام الاجتماعي باكمله فاعلا رئيسيا

في كافة الجرائم التي تقيد عادة « ضد مجهول » . انه لا يتجاهل العناصر القانونية الأخرى التي نشارك بصورة أو بآخرى في هذه الجرائم ، كضعف الاحساس الخلقي والمصادفت غير المتوقعة ، والسلوك الشخصي للأفراد الى غير ذلك . ولكن هذه الروايد جميعها تصب في مجرى رئيسي واحد هو النظام الاجتماعي السائد وما يتفرع عنه من قوانين في كافة مجالات الحياة الاقتصادية والسياسية . والحكيم بذلك يخطف عن رواد الواقعية النقدية في الأدب الغربي حيث كتبت مهمتهم الأولى هي « ترميم النظام » بالكشف عن تزقاته المختلفة واقتراح مقاسلت « الرقع » المطلوبة . ان الفنان المصري الذي يعيش في مرحلة حضارية مختلفة كفيها عن الحضارة الأوربية يحس في أعماله أنه لا بد من « تغيير جذري » في الاساس الاجتماعي ولا جوى من الإصلاح الجزئي .

فلحضارة الأوربية التي أثرت الواقعية النقدية في القرن الماضي، كانت حضارة علمية وصناعية متقدمة . أما حضارتنا التي عبرت عن نفسها في الريف المصري إبان ثلاثينات هذا القرن فقد بلغت من الانحطاط أبشع صوره على الإطلاق . ذلك بحاضر فنان « يوميات نقاب » النظام الاجتماعي بأكمله بين قوسين ، كحد أدنى للاتهام الموجه للعصر جميعه ، وهكذا ترتفع واقعته النقدية الى المستوى الثوري . ولعل البناء الفني الذي لخص لنا الأحداث الرئيسية في جريمة ضد مجهول ثم أضف أن التفاصيل تكشف لنا من مجرم مجهول . لعل هذا البناء يضرر ذلك اللون الرفيع من ألوان السخرية الهائلة التي لا تقوم على المفارقة اللفظية أو المصادفت الجزئية ، وإنما تقوم على ذلك الصراع الواضح البين بين التناقضات التي لا نهاية لها . فالخطوط العامة للرواية تصوغ قصة جريمة يومية تقيد عادة ضد مجهول ، والخطوط التفصيلية تصوغ قصة الجريمة الأم التي يعرف الجميع فاعلمها الأصلح . وتلك هي الريادة الفنية في قصة « يوميات نقاب في الأرياف » . أنها مجموعة من الخطوط المعقدة في لوحة درامية كبيرة تتحول عند النظر المدقق إلى مجموعة هائلة من اللوحات التي لا نهاية لفناها الدرامي العظيم . وليس غريباً أن يتخصص فيها بعد كاتب مسرحي معاصر كسعد الدين وهبه فمسي استيحاء هذه القصة في أغلب أعماله المسرحية مع فارق واحد هام هو ان صدور « يوميات نقاب » عام ١٩٣٧ يتخذ لنفسه دلالة جوهرية أعمق بكثير من صدور « الحروسة » و « السبنسة » في الستينات من هذا القرن .

البناء الفني في « يوميات نقاب » إذن ، بناء مركب ، فهو يشتمل على قصة رئيسية ، ثم تشتمل هذه القصة بدورها على مجموعة من التفاصيل .

الا ان الفنان هنا لا يستخدم أدوات التعبير الرومانسي التي جربها في «عصفور من الشرق» كالمسائل والفلاش بك ومختلف أشكال الفكرية . حقا ، هو يستطرد أحيانا بما يخرج به عن السياق الأصلي ويجرح الشكل التعبيري . كما نلاحظ في بداية القصة حين ذهب وكيل النيابة لمعينة مكان الحادث فيذكر أنه ترك ذات مرة جريحا يعالج سكرات الموت وراح يصف ما يرتديه فما أن فرغ وانحنى على المصاب يسأله عن المعتدي فإذا به قد توفي . وكما نلاحظ ذلك التداخي الذي اقتحم عالمه الواقعي عند إحدى المفابر فقد نظر الى بقايا الإنسان وهو يتخيل أن هذه الجثث والمظالم فقدت لدينا ما فيها من رموز . فهي لا تعدو في نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والاجر ، انها أشياء تتداولها إيدينا في عملنا اليومي ، لقد انفصل عنها ذلك « الرمز » الذي هو كل قوتها « نعم ، ولهذا يبقى من تلك الأشياء العظيمة المقدسة التي لها في حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك الرمز ؟ ابقى منها أمسام ابصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسم مادي حجر أو عظم لا يساوي شيئا ولا يعني شيئا ، ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها الرمز ، الرمز هو في ذاته كائن لا وجود له . هو لا شيء . وهو مع ذلك كل شيء في حياتنا الألفية . هذا اللاشيء الذي نشيد عليه حياتنا هو كل ما نملك من سمو نخفل به ونمتاز على غيرنا من المخلوقات » .

أقول ، حقا أن هذا التداخي أو ذلك الاستطراد يعطل السياق الفني فيصيبه بالركود أحيانا ويبحث فيه شيئا من التثنت الذي لا غيلة له في معظم الأحيان . ولا يستطيع الفنان أن يحتج علينا بأنه كتب قصته في قالب « اليوميات » التي تتسع لأمثال هذه الشطحيات ، فالحق أيضا أن تصنيف « يوميات نائب » خلا تهما من التأملات الذهنية المجردة والخواطر المبعثرة : وإنما هو اختار اليوميات هنا أمعا في واقعية الواقع لا هروبا الى سباحات الخيال في عالم الوهم . اليوميات تمنح هذا العمل بعدا واقعا صميحا لانها تغوص في أعماق القرية المصرية بكل ما يأتي به الفوص من بشاعة المأساة التي تعيشها . فاليوميات ليست — كما هي عند المراهقين — دغدغة لحواس يقطر في منتصف الليل . ان الحكيم يعيد الى اليوميات معناها السليم فيقيها على تقديمها بدلا من سيرها على رأسها في وضعها السابق . اليوميات عند الحكيم اطار واقعي صارم مهما شابته بعض الاستطرادات والتداعبات الذهنية في بعض المواضع .

والقصة الرئيسية تبدو كما لو كانت جريمة قتل عادية ، مقيدة ضد مجهول ما دامت السلطات لم تتوصل الى معرفة الجاني . والاقتصار على

الفرعية تبدو كما لو كانت مجريات الأمور الطبيعية في عالم هذه القرية المشبعة بالدماء والرشوة والفساد والتزوير . الا أننا لو تصورنا للحظة واحدة أن كلا من القصة الرئيسية والاتصايف الفرعية يشكل عماد الحياة الحقيقية في هذه القرية من قرى مصر ، لاستطعنا أن نضع أيدينا على أسرار هذا البناء المركب في « يوميات نائب » الذي يبدو لأول وهلة مبغنا في البساطة والالفة . تلك البساطة التي نعرفها عند الكاتب الألماني العظيم « برتولد بريخت » ، وأن كلن يخطف في طريقه إليها عن الطريق الذي يسلكه الحكيم في يومياته . مخبريخت يلجأ الى التعميم وشيء من التجريد ، ولأنه يعمم الواقع المرئي المباشر ولا تشغله المشكلة الميتافيزيقية المجردة بطبيعتها ، فإن هذا الواقع الجرد يتسم بالبساطة والالفة عند المقلتي على الرغم من تعقيد المشكلات الفنية التي يواجهها بريخت في سبيل هذا الجصع المزوج بين البساطة والتجريد .

أما توفيق الحكيم فيصنع شيئاً مختلفاً وإن اقتررب خطوات مما يصنعه بريخت ، فهو لا يعمم الواقع ولا يجرده ولكنه يقدمه في صورة « الإيهام الكامل » الذي يفرق المقلتي في تفاصيل اليوميات وجزئيتها الحقيقة وإن لجأ الى التعميم والتجريد في المستوى الفني المحض ، في طريقة استخدامه لادوات الصياغة الجمالية والتعبيرية . فكيف ذلك ؟

إن للعامل عند بريخت «يمثل» الطبقة العاملة ، والراسالي « يمثل » الطبقة الرأسمالية . . ولكن الفلاح عند الحكيم هو فلاح من لحم ودم يمثل نفسه وطبقته الاجتماعية معا . وهو يمثل نفسه في إحدى لحظاتها — لا في تاريخها كله — وهو يمثل طبقته من إحدى الزوايا لا من جميع زواياها . لذلك يكثر عدد الفلاحين في قصة الحكيم بغير أن تكون هذه الكثرة « عديدة » وحسب . وتكثر رموز السلطة كالأمر والمدة والقاضي ووكيل النيابة والخير ، ولكل شخصية منهم أهمية محددة فلا يمكن استبدال أحدهم بالآخر ، أو الاستغناء عن أحدهم بالآخر .

قصة الحكيم واقعية ، ومسرح بريخت مسرح واقعي . ولا نقول مع البعض أن واقعية بريخت هي في المضمون دون الشكل ، لو فغلبنا بالانصياع للمعادلة ذات البريق فنقول أن واقعية الحكيم في الشكل لا في المضمون . أن أمثال هذه التصنيفات مزيفة ومغتلة لأنها في جوهرها عملية إسقاط خارجي ، وليست توغلا في أعماق العمل الفني ، واكتشافاً لقوانينه الداخلية . أن واقعية بريخت هي واقعية الملحمة الشعبية التي يحتل أحد وجوهها التجريد والتعميم ، فهي واقعية المضمون المنحوت بوعي وهدف فانفذين

من حياة الانسنان المعاصر في عالمنا . وهي واقعية الشكل المأخوذ عن اعرف
توالب التعبير الفني في تراث الشعوب . لما توفيق الحكيم فيستلهم الواقع
حقا ، ويضع النظام بكامله بين قوسين ، ولكنه لا يكشف القانون الداخلي
لهذا النظام الايل للسقوط . لهذا تظل ثورية الحكيم في حدود الواقعية
التقنية التي تكفي بالصورة الموضوعية للمجنح المتأكل ، وتلمن القوانين
الدستورية التي تكفل لهذه الصورة البقاء . ولكنها لا ترتفع الى مستوى
الواقعية الثورية في ادب بريخت حيث ينشغل باكتشاف القانون الرئيسي
الشامل للمجنح ، ولا يهبط الى مستوى الواقعية التقنية او الواقعية
الطبيعية في أوربا حيث يكتفي اصحابها بالنقدات الجزئية للمجنح .

ونعود الى قولنا بأن الحكيم يعمم ويجرد في المستوى الفني للصياغة
الجبالية وادوات التعبير محسب ، فهو يجعل من قصة « ريم وقمر الدولة »
هيكلا عظيميا مجردا هو جريمة القتل التي وقعت للرجل اولا، وللنفثة اخرا .
واذا كان المؤلف قد شاء ان تقيد الجريمة ضد مجهول فليس ذلك لالتهفاء
بقصة بوليسية شبيقة الى خاتمة تثير الבלبله والحره . وانما لكي يدعنا ننعين
لكثر فاكثر فيها يكسو الهيكل العظمي العام من لحم ودم خاص . ليس « قمر
الدولة » الا احد الرجال العديدين في القرية المصرية ممن يلقون حتفهم نسي
لحظة برصاصة ملبرة مع سبق الاصرار وان اخفت عن الاعين ، او تعامت
عنها الاعين . وليست النفثة « ريم » احدى الفتيات الجميلات بالقرية ممن
تطفو جثثهن على مياه ترعة قريبة او بعيدة . وليست زوجة « قمر الدولة »
باول او اخر زوجة تموت خنقا في ظروف مريبة . ولكن لماذا صنع الفنان بهذه
الشخصيات وتلك المسائر التي اختلطت خيوطها وامتزجت ؟ ان هذا السؤال
يجرنا الى ما استهفاه الحكيم من روايته الاولى « عودة الروح » . فقد
كانت هذه الرواية صراعافينا بين مختلف الاتجاهات الفنية التي سيطرت
على الحكيم في اوائل حياته الفنية . وكان الاتجاه الواقعي هو احد هذه
الاتجاهات . وكانت الحصيللة النهائية لعودة الروح هي « الرؤية المصرية »
التي شهدت ميلادها على يديه . واذا كانت هذه الرؤيا في عودة الروح على
درجة ما من الغموض لما كان عليه الصراع من حدة واشتعال ، فان هذه
الرؤيا قد اتجهت الى الوضوح في « يوميات ثقب » بالرغم من الصعاب التي
امترضتها في « عصفور من الشرق » .

ففي « يوميات ثقب » لا تصبح مصر مجرد فكرة ميتافيزيقية خالدة ، وانما
هي واقع ملهى باليوس والمار ولليل للزوال من خريطة الحضارة . مصر
في « يوميات ثقب » هي تلك الجحور المسقفة بحطب القطن والذرة يلوي اليها

الفلاحون . في لونها الأغبر الأسمر لون الطين والسماء وفضلات اليهائم، وفي تكسها وتجمها « كفورا » « وعزبا » مبعثرة على بسيط المزارع، « لكنتها هي نفسها قطعان من المشية مرسلة في الغيطان » . وها هو ذا الفلاح المصري في « يوميات نقاب » لم يمد هو الكائن الحي الذي ترقد في أمبائه عشرة الان سنة من المجد الحضاري القديم فحسب ، بل هو قد يجتوي نقصا خلقيا يضاف الى امراضه الجثمانية والفكرية والاجتماعية ، وربما كانت قلة قدرته وضعف ثقته بالنفس منشؤها اشتغاله بأعمال المبيد من قديم في الارض والزراعة وترك الفروسية والجندي للغيرين . وربما كان داء الشكوى قد استوطن دم الفلاح على مدى لعقاب من الجور مرت به . وهكذا تتطور الرؤيا المصرية عند الحكيم من حدودها الوطنية التي تستششق عبير الماضي العظيم لبعث النخوة الوطنية في الاجيال الماصرة الماضلة من اجل الاستقلال ، الى الاناق الاجتماعية التي تنفس حلالمها فيها وراء الاستقلال . اي ان الرؤيا المصرية في « عودة الروح » كانت في صميمها رؤيا وطنية خالصة ، لهذا كانت ترى الريف والفلاح بمنظارها الرومانسي ، أما في « يوميات نقاب » فتتحول الى رؤيا اجتماعية خالصة ترى الريف والفلاح بمنظار واقعي .

نماذا قالت الرؤيا الجديدة ؟ ..

قالت ان الحكيم بنظرة الفنان المصري الاصيل ، قد ادرك الوجهين المعاصرين لحضارتنا : « التقاليد » غير الديمقراطية في أسلوب الحكم من جانب ، و « التخلف الحضاري » المدمر من جانب آخر .

وقد كان هذا الإدراك في جوهره احساسا ووعيا ثوريا مبيتا بما آلت اليه الارض من جفاف وما آلت اليه الروح من بوار . انه لم يتخل قط عن مصرية رؤياه ، ولكنه تخطى بكل تأكيد عن مضمونها الرومانسي الثابت المطلق الى مضمون جديد ، حي ومتطور ، لم يتخل الحكيم عن مصرية رؤياه بدليل تدعيمه لاحياء الشخصية المصرية في الفن ، تلك التي ظلت نقابة من البناء الروائي في ادبنا الحديث ابدا طويلا . ولكنه تخطى عن المطلقات الرومانسية الجامدة ، فآخذ بتشكيل بما يليه الواقع المتحرك من تطورات قد تبطن في الظاهر ، ولكنها تضمر في الباطن تغيرا ديناميكيا هائلا .

ويلتقط الفنان من جزئيات هذا الواقع ما يؤيد وجهة نظره الجديدة ، فما أن يدخل ويكيل النقاب العام على مأمور المركز حتى يراه وهو يفض مجلسا للمدد ويشيعهم الى البلب قائلا : « فتح عينك يا عمدة انت هو . مرشح الحكومة في الانتخابات لازم ينجح » لنا نفضت ايدي وانتم احرار .. مفهوم ؟ .

وعندما يهم ويكيل التيلة بتفتيش سجن المركز التفتيش « المفاجيء » يخبره

معاونته بأنه يفضل الاكتفاء بالتوقيع على دفاتر السجن هذه الأيام . فلا شك أن المركز مزيج من الان بخصوم الحكومة الجديدة بغير وجه حق ، ومن الأفضل تجاهل عبارة « ياما في الحبس مظلالم » ، فإذا استفسر الوكيل موافقا « يعني نمضي على دفاتر المركز ونسكت ؟ » يجيبه المعاون « يا سيدنا البك ، احنا حائكون أحسن من مين . . كان غيرنا اشطر » . وابن وكيل النيابة الذي يعارض المركز اليوم في إصدار أوامر الحبس ؟ . ويخرج العمدة من مكتب المأمور كأنه خادم أو مجرم ، ويحس الفنان أن الذلة التي يذوقها في حضرة رجال الإدارة لن تذهب سدى ، فهو سيخيقها لاهالي القرية التي يحكمها « فلن كأس الاذلال تنتقل من يد الرئيس الى الرؤوس في هذا البلاد حتى تصل في نهاية الامر الى جوف الشعب المسكين وقد تجرعها دفعة واحدة » . ويسأل وكيل النيابة « حضرة المأمور » :

— والانتخابات

— مال

— ماشية بالاصول ؟

فنظر مليا ، وقال في مزاج كزاحي :

— حفضحك على بعض ! آيه في الدنيا انتخابات بالاصول ؟!

فمضحكت وقلت :

— قصدي بالاصول : مظاهر الاصول

— ان كان على دي اطمئن

ثم مسكت قليلا ، وقال في قوة وخيلاء :

— تصدق بالله ! أنا مأمور مركز بالشرف . أنا مش مأمور من المأمور اللي انت عارفيهم ، أنا لا عمري لتدخل في انتخابات ، ولا عمري أنسقط على حرية الاهالي في الانتخابات .

ثم يكمل « دي دايما طريقتي في الانتخابات . الحرية المطلقة . الحرية المطلقة ، اترك الناس تنتخب على كيفها ، لفاية ما تتم عملية الانتخابات وبمعدين اتوم بكل بساطة شليل صندوق الاصوات وأرميه في الترة ، وأروح واضح مطرحه الصندوق اللي احنا موضبينة على مهلنا » .

هذه النصوص المطولة قد توجهي بان الحكيم رأى الواقع كله سوادا فسي سواد . والحق ان الحكيم لا يؤمن بنظرية السواد المطلق أو الشر الكايل التي آمنت بها الواقعية الأوروبية في القرن الماضي ، ولكنه يحول استكمال الرؤيا التي بدأ بنائها في « عودة الروح » . فقد كتبت هذه الرؤيا من التناؤل بحيث جنحت نحو « الخير المطلق » الذي تراه العين الرومانسية في كل ما هو مصري .

ولولا الاهداف الوطنية الواضحة التي لبان عنها الكتائب في « عودة الروح » لجاء تصويره للريف ، وتصوره عن الفلاح اقرب الى المخدرات الذهنية من ناحية ، واقترب الى العاسة المنصرية من ناحية اخرى . لهذا يجيء استكمال هذه الرؤيا في « يوميات نقاب » اسكالا موضوعيا مبيتا ، فلذا كانت مصر تتمتع بالاصالة الحضارية وعراقة التاريخ ، فان هذا لا يمنع ان مجدها الحضاري القديم لم يورث بشكل قدرى محم . اذ تدهورت حضارتها تدهورا شديدا وألقت بها مصور كلمة من الانحطاط بحيث ان « التخلف الحضاري » ما يزال عنصرا باقيا من عناصر تاريخها الحديث . كذلك فان عراقة تاريخها مع المجتمع السعودي قد ظلت كاهنة كالبنفرة في ارض تنقسم بمركزية السلطة امداء طويلا بحيث ان هذه البذرة القديمة هي بعينها التي انبتت فيها بعد واثرت « التتاليد غير الديموقراطية في اسلوب الحكم » .

لذلك لا يصبح الفلاح المصري المعاصر في « يوميات نقاب » مجرد رمز الى حضارة تمتد جذورها الى عشرة الاف سنة كما صورته لنا « عودة الروح » ، وانما يترك الحكم هذا الشكل العام وخطوطه العريضة ، الى المضمون الخاص وخطوطه المفصلة . فليس هناك « خير مطلق » كما قالت المهن الرومانسية ، ولكنه لا يتردى ايضا في هاوية « الفساد المطلق » كما قالت الواقعية الاوربية في الماضي . وانما هو يرى في العشرة آلاف سنة التي تتوسد الفلاح المصري الحديث ، مجموعة معقدة من العناصر السلبية والايجابية التي شكلها الزمن الطويل والبيئة المتعددة الالوان بالكثير من سمات حضارتنا المعاصرة . وهي نفس الفكرة التي تبناها غميا بعد الاتجاه الواقعي الثوري في ادبنا المصري الحديث ، كما تتضح عند عبد الرحمن الشرقاوي في « الأرض » وعند يوسف ادريس في « الحرام » .

ولا شك ان القرية المصرية عرفت طريقها الرومانسي لاول مرة في قصة « زينب » ثم اخططت الرومانسية بالواقعية في « عودة الروح » الى ان جاءت « يوميات نقاب » فاستطاعت ان تعزل العناصر الرومانسية عزلا نهائيا . وقد تبلورت محاولة الشرقاوي في اعادة ذلك المزيج بين الرومانسية والواقعية في « الأرض » ولكن في مستوى جديد اكثر تركيبا مما كان عليه في « عودة الروح » فضلا عن « زينب » .

كان الريف في « زينب » أشجارا وشمساً وقمراً ، وكانت الرومانسية أن ينتفض هذا الجمال المطلق مع الغرام الفاجع بصورته المأساوية المطلقة أيضا . وكانت رومانسية هيكل على هذا النحو تغلا حرجيا — سلجنا — للرومانسية الاوربية التي كان « الريف الجميل » فيها رمزا للطبيعة العذراء عندما تفتح

فراعيها لم تعبي المدينة وضحايا حضارتها الصناعية . كما كانت مآسي الحب تعبيرا من أزمة التناقض بين الملاتات الاجتماعية الجيدة في المجتمع الصناعي الوليد ، والقيم الاقطاعية السائدة على هذا المجتمع . ولم يكن هذه المشكلات بصورتها المفصلة هذه هي المحور الاساسي لازماننا في بداية هذا القرن . من هنا أحتوت « زيف » على قدر كبير من التناقض والافتعال .

لما « عودة الروح » فقد حاولت أن تصنع شيئا آخر . حاولت أن تكون أمانة مع هذا الواقع فجاءت ميدانا للصراع بين الاتجاهات الفنية المتعددة . وميدانا للصراع لما كنا فيه بالفعل من تناقض بيننا وبين الغرب ، وجاءت رومانسيتها مجرد وجه من وجوها المختلفة ، ولم يكن وجهها ساليا ، وانما كان وجهها تعبيرا عن آلام الخاض لمصر الجديدة . لم تمنع رومانسية « عودة الروح » من أن نرى في الرواية يؤسا وتعالس ومشكلات ، وأن نرى في المدينة صعلبا وآلما كثيرة . لم تزيّف قط واقعا وانما اراحت أن تقول على الرغم من « كل ذلك » « فلن مصر » من أممات ذاتها الحضارية « سوف تنصر . وتلك هي رومانسيتها ، الثورية في حينها ، فقد كنا في أمس الحاجة الى هذا المصطلح « الثاني » في وجه القهر الاجنبي . ولكن هذه الابجائية المرحلية من الممكن أن تنقلب في مرحلة تالية الى « سم زعفت » هو الحس العنصري ، أو الى مخدر قتل للحس الاجتماعي . لذلك اتبعت « يوميات نايب » لنقول : كلا ! قالتها بكل شجاعة وخشونة وتطرف « رد الفعل » : كلا ليست مصر — بطبيعتها — قادرة على كسب المعركة ! وانما هناك ارادة الانسان . وبدأ « النايب » تحليللا طويلا عميقا لارادة الانسان المصري حينذاك ، وانتهى بنا الى تساؤل جاد : هل استطاع الذل والهوان أن يقضيا على النفس المصرية ، فيحيلها الى دمية من الخنوع والخذلان ! أم أن هذا كله رداء من « الصبر » نسجته لها لبالسي العذاب ، والمحن ، لتواجه به المصير الاكبر في استبسال الانبياء والشهداء ؟ ولقد جاءت « أرض » الشترقاوي و « الحرام » ليوسف ادريس ، مرحلتين من مراحل الاجابة على السؤال الرائد . التي الحكيم سؤاله في صياغة مركبة فجاءت الاجوبة أكثر تركيبا .

أن « الأرض » وقد صدرت عام ١٩٥٤ ، أي بعد حوالي ربع قرن من صدور « يوميات نايب » تعيد التوازن المفقود في يوميات نايب بين الرومانسية والواقعية . هي لا تستعيد رومانسية « عصفور من الشرق » بل ولا تستعيد رومانسية « عودة الروح » وانما هي تستلهم رومانسيتها من طبيعة المرحلة التاريخية التي تمر بها ، مرحلة الأزمة الحقيقية بين التكوين الاجتماعي الجديد والقيم السائدة . لهذا تتوهج صفحات الأرض بأحلام الغرام الرومانسي الكامن

في أعماله « عبد الهادي » جنباً إلى جنب أدوات التعبير الشعري في تركيزها على الظل العاطفي للواقع . ولكن الشرقاوي لا يصور الريف ملأذاً من الحضارة كما فعل هيكل ، ولا يصور الريف تجسيدا لفكرة ميتافيزيقية عن مصر كما فعل حكيم « عودة الروح » ، وإنما يصور الريف تجسيدا للواقع المصري المعاصر كما فعل حكيم « يوميات نائب في الأرياف » . الواقع المصري — في الثلاثينات — الذي ينضج بالتخلف والديكتاتورية . ولقد نجح الشرقاوي إلى حد كبير في صنع هذا المزيج المركب من الرومانسية والواقعية تعبيرا أصيلا عما كان يموج به واقعنا من تلاحم غني بالصراع . وعندما يقول علواني في (الأرض) — ص ٦٨ ط أولى — : « هي خلاص الحكومة ما عندهاش شغلانة غير بلدنا ؟ مرة نرغد ومرة نحبس وجاية في آخر الماخر تحوش عنا المية ؟ » يذكّرنا على الفور بقرية « يوميات نائب » في موقفها من القضاء حين اتهمها بسرقة الملابس الجديدة من الكيس الذي طفا على سطح الماء . كذلك حين يقول الشيخ يوسف في أرض الشرقاوي أن العمدة هو الذي ساعد الحكومة في الانتخايات بعد أن قاطعتها الدنيا كلها ، فكان يكتب أسماء الموتى والإحياء ويخدع بعض الرجال بأن دستور حكومة الشعب سيطلب معه البركات ، فأتينا نتذكر على الفور موقف العمدة والبوليس والنيابة والقضاء في « يوميات نائب » . وعندما يتهم مبد الهادي في الأرض على « محمد أفندي » قائلا : « أيوه يا محمد أفندي صحيح ! هو احنا يعني بنفام على سراير ؟ على سرر مرغوة ؟ والاعلى نهارق ببتونة ؟ والا يمكن على أرائك مصفوفة ؟ داحنا نبقى في الجنة بقى » (ص ٩٥) نتذكر المناخ الاجتماعي الذي لوحث به « يوميات نائب » وكيف كانت يموت للفلاحين جحورا مسقفة بعيدان القطن ، هذا هو الجانب الواقعي الذي امتد من « يوميات نائب » إلى « الأرض » .

ولكن الشرقاوي استطاع أن ينتقل بالواقعية المصرية إلى مستوى جديد يرتفع كثيرا على مستوى الواقعية النقدية . انه لم يقتصر على (الصورة) بل تجاوزها إلى التفسير والتحليل ، ولم يكف بارادة التغيير ، بل حاول أن يرسم الطريق إلى التغيير . وتبدو لنا واقعية الشرقاوي الثورية منذ البداية ، منذ أن بدأ يخطط هيكل القصة وخطوطها الخارجية ، فبينما يختار الحكيم في « يوميات نائب » هيكله العام من « جريمة قتل » عادية كإطار يملأ به الصورة الحقيقية المعينة التي طالعناها من خلال مشرقات المشاهد والاقتاصيص الفرعية . نجد أن الشرقاوي يختار هيكله من صلب الأحداث الدامية التي تعيشها مصر في ذلك الوقت . يختار « قضية الأرض » من خلال مشكلة الفلاحين مع السلطة أو كما جاء على لسان مبد الهادي « تمطشوا لنا الأرض وتقولوا لنا الحكومة » ،

« مين اللي فوقنا حياخد اليه ؟ المخزوبه أرض الباشا » (ص ٦٧) او كما جاء على لسان محمد أبو سويلم « حجزوا على نص البلد وسكتنا لهم . الله ! ويموتوا لنا الأرض من العطش كيان » (ص ٧٤) . وليس ذلك سوى الهيكل الخارجي فحسب لقصة « الأرض » . وهو بالرغم من أنه « يدخل في الموضوع مباشرة » إلى صلبه وصبيه وجوهره ، إلا أنه بسيط بسلطة الفلاحين أنفسهم ، وبسلطة الاسلوم الذي كتب به الشرقاوي روايته « .. وفي تلك الايام بالذات كان أهل القرية جميعا قد عرفوا أن مياه خبسة أيام من أيام الري قد أخذت منهم لتمطى لارض الباشا القريبة من مدينة المركز عاصمة التعليم » (ص ٩٧) هذا هو المستوى الثوري الجديد للواقع كما فهمها الشرقاوي وكتب بها روايته . وفي حدود هذا الهيكل الذي يستوعب أطراف القضية كلها ، يمكن الشرقاوي من أن ينسج رواية واقعية رائدة تتشابك فيها المصالح بالمواطن بالظروف والمصادفات والصعب والقيم ، لتخلق فيها بينها لحمة بطولية أقرب إلى الشعر منها إلى النثر . ولا شك أن رواية الحكيم كانت أكثر تماثلا بالرغم من كل ما فيها من استطرادات ، إلا أن رواية الشرقاوي تتجاوزها بالرغم من أنها امتداد لها . تتجاوزها لسببين : أولهما أن « الأرض » تركيب فني جديد من الرومانسية والواقعية ، وثانيهما أن « الأرض » رؤيا فكرية جديدة لا تضع النظام بقوانينه الدستورية بين قوسين ، وإنما تكتشف القانون الأساسي لذلك النظام والتناقض الجوهرى في بنائه الاجتماعى . لذلك فهمنا قبل أن الأرض مليئة بالشعر حافلة بالجانب الاخبارى تميل إلى شكل الريبورتاج الصحفي ، فاتها مستغل علامة حية من علامات الطريق الطويل الذي قطعته الرواية المصرية من « عودة الروح » إلى « يوميات نائب » إلى « ثلاثية » نجيب محفوظ . وتبع أهمية المقارنة بينها وبين قصة الحكيم في اتها يناقشان غنيا نفس المرحلة التاريخية ... ثلاثينات هذا القرن — ويطرحان قضية نفس الشريحة الاجتماعية « الفلاح المصرى » ، فقد اكتفى الحكيم بتصوير النتائج ، وحاول الشرقاوي أن يصور المحدمات التي أدت إليها . ولكن الرابطة القويمة العميقة التي تربط بين المحدمات والنتائج ، هي بعينها — في المستوى الفنى — التي تربط « يوميات نائب في الأرياف » و« يوميات الأولى » الأرض » .

وككت الابنة الثلاثية ليوميات نائب في الأرياف قصة « الحرام » ليوسف ادريس . ويمتزج الشكل والمضمون في هذه القصة امتزاجا يكاد يجعلها تخلو من الهيكل الخارجى خلوا شبه تلم . فالقصة الرئيسية هي قصة « التراحيل » حقا ، ولكن الانغماس الفرعية حول علاقة « لئدة » ب« بن مأمور الزراعة » وهروبها مع « أحمد سلطان » الكاتب ، وغير ذلك من صراعات بين العمدة

والمأمور ، وبين الاهالي والترحيلة ، ليست الا النسيج المحقد لقصة «مزيزة» التي تركت زوجها المريض وجاءت مع الترحيلة لتعود اليه ببضعة قروش . ومزيزة هي الشخصية الفنية التي تحصل في اصالة تكوينها بخلف رموز «الحرام» . فهي «الخطاطة المصرية» التي يشير بها يوسف ادريس الى مأساة مجتمع بأكمله . هي الزوجة الريفية التي سمعت زوجها المريض يطلب «البطاطا» في احدى لحظات «الدلال» فذهبت لتوها الى اقرب حقول البطاطا ، وراحت تحفر الارض باحثة عن جذر قريب تخلعه لزوجها . وفي الحفرة التي تمكنت من صنعها اقتبل ابن صاحب الحقل ليساعدها على الخروج ، ولكن بعد ان فقدت شيئا اعتزت به طويلا هو «الشرف» . وهكذا عادت مرة اخرى ، ومرات عديدة ، لتأخذ البطاطا ، وتعطي ذلك الشيء الذي اعتزت به طويلا . وعندما تذهب مع الترحيلة تكون بطنها قد تكورت بشيء غريب عليها ، فالفقرة كلها تعلم ان زوجها لا يقربها منذ امد طويل ، منذ الم به المرض واتعمده من مواصلة السعي . ويأتيها الخاض لثناء العمل مع الترحيلة ، فتلد طفلها في مكان قصي ، ثم تقتله خنقا . وتعثر القرية على «اللقيط» الميت ، وتبدأ قصة يوسف ادريس . فليس هذا التخييص الذي قمت به الا «البرولوج» الذي يمكن ان نتصوره لاحداث «الحرام» . فلاحق لن القصة تبدأ بعد ذلك ، بعد اكتشاف «الخطيئة» تبدأ في رحلة طويلة مع الضمير الانساني الموزع بين اهل القرية والترحيل ، والمأمور والعمدة وندة وفكري واحمد سلطان . ذلك الضمير الذي يحاصر به الفنان نظاما اجتماعيا بأكمله ، ولكن الحصار يتم في وقت واحد مع اكتشاف القانون الاسلمي لذلك النظم . ولولا الخاتبة «الحدوتية» التي انهى بها يوسف ادريس قصته ، لجاءت خطوة بعيدة المدى والاثر في الصياغة التفصيلية لمرحل الثورة في بلادنا .

ان يوسف ادريس في هذه القصة امتداد طبيعي لتوثيق الحكيم «يوميات نقيب» وان تجاوز واقعيته النقدية الى آفاق الواقعية الثورية . هو يستلهم «يوميات نقيب» في ذلك المزيج المركب من مجيعة القرية المصرية وما تدل عليه من احياءات تشمل حضارتها بأكملها ، وان ركزت «الحرام» على جانب التخلف الحضاري المدمر . وربما كان هذا هو السبب في اقتراب يوسف ادريس من الرواية الام «يوميات نقيب» في امتصاصها الدؤوب لمأساة الواقع وتبنيها الصريح للرؤيا الاجتماعية . وبالرغم من التدفق الحار في سياق «الحرام» والانسباب الشعري في صياغتها الجمالية ، الا انها لا تتورط في رومانسية الشرقاوي وبناته الشعري . فالارض قد بنيت عند الشرقاوي بسميتريسة شعرية ، يمكن بواسطتها «وزن» الكثير من مقاطعها بمعيار الشعر وتوابعه

صورة المعنزل

وأصوله . والأرض عند الشرقي قد تبنت اشعة الرمانسية في مستوى الرؤية الفكرية لا في مستوى الأسلوب فحسب ، أما « الحرام » فتعود الى المنع في « يوميات نائب » وترشفت منه الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي المحض ، وان تجاوزت حدود الواقعية النقدية الى آفاق الواقعية الثورية . على ان أهمية المقارنة بين رواية الحكيم وروايتي الشرطوي وبوسف ادريس تبدو شديدة الوضوح في نقطتين :

الأولى : هي « الخبرة الواقعية المباشرة » التي يمكن تسميتها بالتجربة الشخصية من حيث دورها في صياغة العمل الفني . فلعل الوعي الاجتماعي المرهف الذي تتسم به « يوميات نائب في الأرياف » هو نتيجة اللقاء الواقعي الحميم الذي تم بين الحكيم والقرية المصرية . لذلك تكاد هذه الرواية ان تخرج من حدود « تجربة الذهن » التي عاشها الحكيم ، فجاءت تصوراتها عن الواقع في اطار التجربة الذهنية وحدها ، أما « يوميات نائب » فهي الاستثناء شسه الوحيد الذي يتميز بعمق التجربة الشخصية وحرارتها . والتجربة الشخصية في « يوميات نائب » اكثر موضوعية — فنيا — من التجربة الشخصية في « مودة الروح » حيث تخلصت من المطلقات الرومانسية والافكار المثالية المسبقة . وكان « الواقع الخام » هو المود الفقري ليوميات نائب ، وكان البناء الفني التماسك استخلاصا حيا عميقا لآطار ذلك الواقع . وهذا هو السر في أن أبوة هذه الرواية تمتد الى « الأرض » و « الحرام » وغيرها من أعمال تناولت القرية المصرية بهذا المنظار الواقعي حيث يتوهج العمل الفني بحرارة التلاحم بين الفنان وواقعته .

أما النقطة الثانية : التي يلتقي عندها الحكيم بأبنائه من الجيل الروائي الجديد ، فهي « الرؤيا المصرية » التي تهدف الى خلق الشخصية المصرية في الفن . ولا شك أن الشخصية الفنية المصرية قد عانت الكثير من التطورات تبيل ظهور توفيق الحكيم . الا ان المرحلة الكئيبة الجديدة التي ظهرت بها هذه الشخصية في « عودة الروح » ثم في « يوميات نائب » هي التي عاشت فيها بعد في تاريخ الرواية المصرية الذي تعد « الأرض » و « الحرام » من معالمة الرئيسية البارزة . وليس المقصود بالشخصية المصرية في « عودة الروح » مثلا ، ان تكون محددة الطابع الفردي كشخصية محسن . وليس المقصود بها في « الأرض » أن تكون وثيقة الارتباط بأحلام القرية كشخصية « عبد الهادي » . وانما المقصود بالشخصية الفنية المصرية أن تكون صوتا حقيقيا نابعا من أعماق الضمير المصري في إحدى مراحل تطوره . فليست هناك شخصية مصرية مطلقة في الفن من حدود الزمان والمكان . كما أنه ليست هناك

شخصيات مصرية محددة في الفن ، بجدران الذات الفردية التي تختلف من إنسان إلى آخر . وأنها الشخصية المصرية — غنيا — هي ذلك الكائن الذي يلثم في داخله الوجه الإنساني العام بالوجه الحضاري الخاص ، هي بذلك شخصية لها جانبها المطلق ، كما أن لها جانبها النسبي . هي من زاوية شخصية لصيلة الملامح ، ومن زاوية أخرى هي شخصية متطورة السهات . راحل أصلاتها لا تتنافس مع تطورهما ، بل هما معا يصوغان ما ندعوه بالشخصية « المعاصرة » .

وفي « يوميات نائب » بالذات ، أمثلة عديدة لهذه الشخصية . فالمأمور والمعدة ووكيل النيابة والقاضي والشيخ عصفور ، كلهم أوجه عديدة متنوعة للشخصية المصرية في لحظة حضورها ، وفي أصالة جذورها معا . بل أن الشيخ عصفور على وجه التحديد ، الذي نراه غنيا بعد حيا متجسدا في أعمال نجيب محفوظ تحت أسماء مختلفة ، يكاد يجمع في كيانه الفسردى الخاص ، مختلف الوجوه التي نراها للشخصية المصرية . فهو ذلك « السر » الذي ينطق بما يستشفه من « الغيب » ويبقى لغزا دائما أبديا لا تستطيع أن تمسك به . قد نسميه « درويشا » وقد ندعوه « أبلاها » ، ولكنه في جميع الأحوال يجسد (الغموض) الجوهري في حياتنا .

والمأمور ، أو ضابط البوليس ، أو المعدة ، ذلك الممثل البارع للسلطة المركزية أو « الحكومة » أو « الدولة » هو حجب ضخ من عدم الثقة يرتفع بين الفلاح المصري و « أولياء الأمر » منذ قديم الزمن . إلى جانب هذه « المطلقات » هناك الصفات النسبية التي تتعلق باللحظة العابرة . وبين المطلق والنسبي ، بين الانسانية والبيئة المحلية ، تعيش الشخصية المصرية مراعاتها اليومية في كعاج مرير يتسم بلون المأساة . تلك المأساة التي قد تتلون بأنغام عاطفة الحب كما هو الحال في أرض الشرقاوي ، أو تتلون بأنغام العذاب والضنى والهلاك كما هو الحال في « الحرام » . وليست المأساة المصرية في هذه الأعمال الأديب الحياة الذي انتقلت حرارته من « عبودة الروح » إلى « يوميات نائب » إلى بقية الأعمال الضالخة في تاريخنا الأدبي الحديث .

في « يوميات نائب » تتلقى بهذه الشخصية في صورة جماعية أحيانا ، وفي صورة فردية أحيانا أخرى ، وفي كلاهما تتجلى الشخصية المصرية المتكاملة .

— أنت سرقت كوز الذرة !

فأجاب الشيخ لغوره من جوف مقروح :

— من جومي !

فنظر المساعد الي وقال في لهجة الانتصار :

— اعترف المتهم بالسرقة ؟

فقال الرجل في بساطة :

ومن قال اني نلكر ، انا صحيح من جوعي نزلت في غيط من الغيطان

سحبت لي كوز .

وعندما تأبر النيلية بحبس الرجل ، يملق في هدوء :

— وماله . الحبس حلو . نلقى فيه على الاقل لعبة مضمونة .

هذا نموذج للوجه النسبي في الشخصية الفنية ، مرهون بالانظمة التاريخية التي يملجها الفنان . وهناك نموذج للوجه المطلق لا تبرزه شخصية

مبهمة ، وانما تحده شخصية غلية في التفرد هي شخصية الشيخ عصفور .

عندما تسأله النيلية عن «صناعته» يرغم عقيرته بالفناء :

« نأا كنت صياد

وصيد السمك غية . الخ »

ماذا استعطه للكلام ، ردد في همس :

« نهيك ما انتهيت

والطبع نيك غالب . الخ »

هذا الشكل « الهذلي » لكلمات الشيخ عصفور ، يحقق مضمونها

الفني جاتبا هاما من جوانب الشخصية المصرية هو ما تتمتع به من غور داخلي

تخفيه أحيانا سطحية خارجية مقصودة .

والشخصية المصرية في الفن كما تحققت في « يوميات نائب » هي عماد

الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي ، كما تقدمها الحكيم ، وهي العنصر

الذي أعاد « الروح » الى الرواية المصرية بعد طول بوار .

هذا الكتاب إهداء من

مكتبة يوسف درويش

|| القسم الثالث

مَوَعدُ الحَيَاةِ مَعَ المِسرَحِ المِصرِيِّ

الفصل التاسع الموت والبعث في نظرية انحاور

« لا فائدة من نزال الزمن .. لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي يوما قائد جند عاد من مصر ، كل صورة فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان .. كل شيء شاب .. ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال .. ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلها شاء ، وكلما كتب عليها أن تموت » .

ربما كتبت هذه الكلمات وحدها ، التي جاءت على لسان مرنوش قرب خاتبة « أهل الكهف » هي التي كتبت لأجيال مختلفة من النقاد ان المقصود بهذه التراجيديا الرائدة هو « مصر » دون غيرها مهما حاول الفنان أن يوهنا بأن مجموعة الشخصيات والاحداث والمواقف، تدور كلها في مدينة « طرسوس » . على ان هذه الكلمات التي جاءت على لسان مرنوش ليست الا تأكيداً لحقيقة تخللت المسرحية كلها منذ بداية الفصل الاول الى نهاية الفصل الاخر . لا من حيث الزمان الذي وقع عليه اختيار الفنان مجسداً في العصر المسيحي ، ولا من حيث المكان الذي وقع عليه اختيار الفنان أيضاً بالقرب من مصر . وانما من حيث الجوهر التراجيدي الذي شغل به المؤلف منذ بواكير حياته الفنية ، واتصد به فكرة الموت والبعث أو نظرية الخلود عند توفيق الحكيم . هذه الفكرة التي ظلت محورا رئيسيا من المحاور الفكرية التي رافقت هذا الفنان في وقت مبكر نسبيا الى يومنا هذا . أي أن ما يؤيد ما أقوله من أن نظرية الخلود كتبت محورا فكريا اسلميا عند الحكيم ، هو انشغاله بقضية الموت والبعث على طول تاريخه الفني من « أهل الكف » الى « يا طالع الشجرة » مروراً بـ « أيزيس » . وما يؤيد هذا الفرض مرة أخرى ان الحكيم عالج

هذه القضية في البناء الدرامي ، كما عالجها في البناء الروائي حين كتب «عودة الروح» . وليس من الغريب أن تتجاوز المسافة الزمنية بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » — مثلا — وهما يعالجان قضية فكرية واحدة .

ولقد كنت أتوقع من تعداد الاجيال المختلفة الذين اكتشفوا « مصر » في « أهل الكهف » أن يكونوا على درجة عالية من النهمك المنهجي الذي يتيح لهم فرصة الكشف عن صلات القرى بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » ولكي فوجئت بأن أولئك الذين استقبلوا « عودة الروح » بترحاب شديد ، قابلوا « أهل الكهف » بفتور أشد ، أن لم يكن بالتمريض والتجريح . فقد وصفها الفكر التقدمي العظيم سلامة موسى بأنها مسرحية تعادي التقدم، ذلك أن مؤلفها لم يدع أهل الكهف يشاركون أبناء أمنهم المنتصرة في الاستمتاع بآيات الموضع الجديد الذي ما كان ليتم بناؤه لولا تضالهم الثوري وكفاحهم المجيد (١) كما قال محمود أمين العالم بأن « أهل الكهف » هي الصدى المركز للرحلة السوداء التي عاشتها مصر في قبضة اليد الحديدية وحكم اسماعيل صدقي . وباختيار المؤلف لأساة الزمن فقد اختار اليأس والاحساس بالمعقم (٢) ومن العيب أن يرد على هذا التقييم بأنه مقصور على الجانب السياسي أو الاجتماعي دون الجانب الفني . فلا شك أن الطبيعة الفكرية لهذه المسرحية تتيح الفرصة للنقاد لمختلف التاويلات السياسية والاجتماعية ، خاصة إذا كان هذا الناقد من يدينون للرؤيا الفكرية في النقد الادبي بولاء كبير . ليس من ضرر إذن أن يركز ناقد ما على المنصر السياسي أو الدلالة الاجتماعية في العمل الادبي ، بشرط أن يتم ذلك من خلال البناء الداخلي لهذا العمل . ولن يحول التوغل داخل هذا البناء من المقارنة بينه وبين بقية الابنية لنفس الفنان ، أو ما يحتم المقارنة بينه وبين أبنية الكتاب الآخرين . إن تحليل هذا العمل من ناحية والمقارنة الموضوعية بينه وبين الاعمال الأخرى من ناحية ثانية ، يتيح لنا الحد التام من الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية للعمل الفني ، كما يتيح لنا فرصة الحصول على القيمة المطلقة والقيمة النسبية لهذا العمل ، ونحصل من ثم على ما يعادل حقيقته الداخلية والخارجية معا .

هذا المنهج — الموجز هنا إيجازاً شديداً — هو الضوء الذي استرشد به في رؤية « أهل الكهف » على نحو مختلف عن رؤية الكتّيبين الرائدتين : سلامة

١ — راجع كتاب «الادب للشعب» — سلامة موسى — ١٩٠٦ — مكتبة الانجلو المصرية .

٢ — راجع « في الثقافة المصرية » محمود العالم وعبد العظيم تيس — ١٩٥٥ — دار الفكر

الفصل التاسع : الموت والبحث في نظرية الخلود ١٨١

موسى ومحمود العلام . لهذا المنهج ينبغي انى التساؤل : هل من الممكن ان يبلغ الاضطراب انى رؤى الفنان المدى الذى يجعله ينتج فى مرحلة زمنية واحدة عملين يتناقضان لا فى التفاصيل ولا فى الخطوط العامة ، وانما فى وجهة النظر الشاملة التى تبناها المؤلف — فكريا — لا فى تلك المرحلة المبكرة محصب ، بل على طول تاريخه الفنى ؟ وفى صياغة اخرى للسؤال نقول : هل يمكن لتوفيق الحكيم فى « اهل الكهف » لدرجة التناقض الحاد بين التقدم والرجعية فى فترة قصيرة نسبيا ؟ وماذا يكون الامر فنيا لو ان الخط الفكرى السائد على تلك الفترة هو الذى امتد خيطا طويلا يربط بين جميع مراحل هذا الكتف ؟ هل ندعوه فى هذه الحال — اى فنيا لو كان هذا الفرض صحيحا — فنانا تقدما على طول الخط ، ام هو فنان رجعي على طول الخط ايضا ؟

هنا ، بالاضبط ، ندخل فى تفاصيل المنهج الذى لوجزته منذ تليل ايجازا شديدا ، لما معنى ان يكون الفن تقدما ، وما معناه حين يكون رجعيا ؟ لن نبعد حين نجيب عن ادب توفيق الحكيم فئمة اجماع تقريبي على عظمة رواية « عودة الروح » فكرا وفنا ، هي عمل « تقدمي » فى راي الكثيرين ، ولما رايى الشخصى ايضا . ولكن تقدمة « عودة الروح » كما اوضحت فى غير هذا المكان ليست نابعة من كونها الصدى المركز للثورة ١٩١٩ كما يذهب البعض ، او الارهاص الفنى كما يذهب آخرون . انها لا تخضع فى بنائها الفنى — ويجب الا نتجاهل هذه النقطة مطلقا — لذلك التحديد القوتو فى الصلار . انها رواية « ثورة » وهذا يكفى . الثورة هي العمود الفقري للرواية ، لان الاحداث والشخصيات والمواقف تنسج على مهل وبشكل عام للغاية قضية الثورة فى مصر . والثورة هي المضمون الفنى للرواية لان الفنان يحيطها بالاسطورة الاوزوريسية المصرية القديمة حيث يصبح الموت والبعث عماد نظرية الخلود فى « عودة الروح » . فمصر الخالدة لا تموت عند الحكيم ، واذا ماتت فانها تبث . وذلك هي الثورة فى مضمونها الفنى الشامل . ولكن ثورة « عودة الروح » لا تتوقف عند اعتاب الهيكل العظمى والمضمون الفنى ، وانما هي تنبع ايضا من تاريخنا الادبى ، من مكانها فى التراث ، من دورها فى صنع تقاليدنا الادبية . وفى هذه النقطة رأيت ان « عودة الروح » تمثل مرحلة رائدة فى الرواية المصرية تخلصت فيها من شوائب عديدة كانت تحجب عن تاريخنا الروائى بدايته الفنية الحقيقية . فلك ان هذا التاريخ منذ « زينب » الى ما قبل « عودة الروح » لم يكن سوى ارهاصات روائية متناثرة ، وجاءت « عودة الروح » لتقول ان الاساس فى ارض فنانا الروائى قد تم بناؤه ، ولصبح معها

لاقامة الهرم الشامخ الذي ما يزال نجيب محفوظ وزملاؤه والايغال التالية تحاول انشاءه . ومن هنا تصبح « عودة الروح » عملا غنيا تقديميا ، لان ثورته كانت من الشمول بحيث استوعبت عناصر الفكر والفن جميعا .

ماذا في « اهل الكهف » إذن ؟

ان الفنان الذي كتب « عودة الروح » هو بعينه الذي كتب « اهل الكهف » في نفس الوقت تقريبا . والرباط الاوزوريسي الذي استوحاه الحكيم في رواية « عودة الروح » ليؤكد على فكرة الموت والبعث قد استبدله بالاية القرآنية الكريمة « فضرينا على آذانهم في الكهف سنين عددا » ، سم بعثناهم ليعلم اي الحزين احصى لما لبثوا امدا » . فاذا ربطنا بين هذه الكلمات المقدسة التي جاءت في قصة « اهل الكهف » وبين الكلمات التي ماه بها مرنوش في خاتمة هذه المسرحية ، نستطيع الاستدلال على ان الهيكل العظمي للدراما يربط تاريخ البشرية — في مستواه الروحي والفكري — كلا واحدا منسلسلا من الوثنية (التي مات عليها مرنوش كما اتهمه بذلك مشيليني) الى المسيحية المنتصرة بعد منبحة الطافية دقلديقوس ، ثم الى الاسلام الذي استلمه الحكيم في قصة اهل الكهف ، ان هذا الكل الواحد المترابط يؤدي الى فكرة « الاستمرار » التي يؤمن بها الفنان . غير ان ثمة فرقا جوهريا بين « عودة الروح » و « اهل الكهف » هو الفرق بين العمل الروائي والعمل المسرحي . فاذا كانت « عودة الروح » رواية تقديمية لانها تسجل ميلاد الرواية المصرية ، او انها — على اقل تقدير — تضع الاساس القوي المتين لبناء الرواية في بلادنا ، فان « اهل الكهف » عمل ثوري لانه يستمد قيمته التقديمية ، اولا ، من مكانة في تاريخ المسرح المصري ، وتراننا الدرامي ، وتقاليده الادبية . ذلك ان « اهل الكهف » اول تراجييديا مصرية حقيقية اذا لم نقل انها اول مسرحية مصرية خالصة ، حرصا على اهمية البدايات والارهاصات الاولى . ولهذا السبب — ان تكون اهل الكهف عملا دراميا — فان التكوين الفني لفكرة الثورة من خلال الموت والبعث او نظرية الظلود ، يتخذ لنفسه مسارا اخر . فالثورة هي هذا العمل الدرامي ليست « موضوعا » او مجموعة وقائع قريبة من الواقع كما هو الحال في « عودة الروح » . ان « اهل الكهف » كمشرحية تراجييدية يلجأ الفنان في صياغتها الى منهج تعبيرى اكثر تعقيدا من المنهج التعبيري في « عودة الروح » ، فالاحداث الواقعية في عمل روائي — مهما بلغت درجة رمزيتها — لا تتحول الى بناء ككل من الرموز كما هو شأن العمل المسرحي . خالصة اذا كان العمل

المسرحي لا يخضع لمقومات المسرح الواقعي التقليدي ، بل هو مزيج معقد من الواقع والرمز والاسطورة . فإذا كانت الرواية « خاصة الرواية الواقعية كتلك التي نلمح سماتها الغالبة على بناء عودة الروح » تكشف بوضوح عن ثورتها ، فإن الدراما الرمزية الاسطورية ، كتلك التي نشاهد خيوطها السائدة على « اهل الكهف » ، لا تكشف لنا عن اسرارها الفنية والفكرية بسهولة ويسر ، ومن ثم لا نستطيع ان نتعرف على ثورتها وتقدميتها الا بعناء ومعالجة . وتبدأ مسرحية الحكيم في كهف بالرقم حيث الظلام لا ننبين فيه غير الاطراف : اطراف الشخصيات الرئيسية في المسألة . نحن مع وزيرين من وزراء الطاغية قتيقوس « فهكذا اختصر الحكيم اسم قتلدياثوس » الذي اعلم مذبحه هؤلاء للمسيحيين في عصره . والوزيران اذن من المؤمنين بالمسيحية الهابرين من وجه الطاغية ، وقد اختار لهما الحكيم اسمين هما : مرنوش ومشيلىنيا . اما الشخصية الثالثة فهي السراعي يمليا وكليه قطمر . واذا تجاوزنا الحيل الفنية التي يضطر اليها الفنان ليتم التعارف بين شخصيات المسرحية ، فإننا نلتقي بالبداية الحقيقية للمسرحية حين يصيح يمليا بعد محاولته الخروج من الكهف في زميله الاخرين اللذين لم يحاولوا ذلك :

يمليا . انتما في الظلام تنظران النجر ، والشمس في كبد السماء !

مرنوش : اين هذا ؟

يمليا : خارج الكهف .. ولقد عثرت باليلب ، فإذا هو دوننا ولا نعرف . ولكن .. شيء عجيب .. ان الحرارة والضوء لا يدخلان اليها من مكانها الشمس سبل منه في ذهابها وايلبها (١)

اقول ان هذه هي البداية الحقيقية للمسرحية ، ومن الممكن ان نضيف انها البداية الفنية للمسألة . فقد كان الكهف هو « العالم الوحيد » عند شخصيات المسرحية حتى خرج احدهم تحت ضغط الحاجة ، فكانت البقطة الكاملة انهم اكتشفوا هذه الحقيقة الجديدة على لسان يمليا . وهي ان الشمس في الخارج سلا السماء ، ولكنها تبيل من الكهف فلا ترسل ضياءها وحرارتها الى داخله . لقد كان يمليا اول من خرج من الكهف ، واذا جاز لنا ان نستبق الاحداث نقول ، انه كان ايضا اول من عاد الى الكهف . وفي ريادته للخروج وفي ريادته للعودة معنى المغامرة الكبرى التي تم بها للبحث عن الحقيقة ، بمعنى الصدق

١ - هذا النص وجميع النصوص الفنية مأخوذة من « قتل الكهف » من ترجمة دار الهلال

المصدر في كتاب الهلال - أغسطس ١٩٥٤ لها الكلمة الاولى فقد صدرت عام ١٩٢٢ .

الكامل مع النفس ، ومع الآخرين ، في ضرورة الكشف عن حقيقة النفس ،
 وضرورة الاقتناع بها اذا تم الحصول عليها . يليها اذن هو همزة الوصل
 ايضا بين المرحلة السابقة على الكشف والمرحلة التالية له . وهذا هو الفرق
 الاول بين هذه الشخصية ، وشخصية اخرى كمثلينا حين يعلق متظاهرا —
 او متوهبا — بالاقتناع والعروة : « مهما يكن من امر فلا ريب ان الايام الثلاثة
 قد انتقضت » . هكذا ينتهي الفصل الاول واهل الكهف خارجون من كهفهم
 يظنون انهم همزة به بضع ليل هربا من وجه الطفيلان الروماني ضد المسيحية .
 سوب تكشف قبيل نهاية هذا الفصل ومع بداية الفصل الثاني ان هذا الظن
 مجرد « وهم » فني نسج الحكيم بلحاكم عظيم حتى نفيق على هذه « المصيبة »
 الفنية ايضا حين تكشف ان ثلاثة قرون مضت على مذبة دقيانوس الشهيرة ،
 وان المسيحية قد انتصرت في هذا المكان من العالم ، وان الملك الجالس عليه
 العرش هو ملك مسيحي . هذا اذن هو المجتمع الجديد الذي طم به قصر
 الشهداء ، العصر الذي ينتمي اليه اهل الكهف ، هذا هو الحاضر وما هم سوى
 الماضي . من هنا تمتد الابرة بريسكا ابنة الملك الراهن ان جنتها القديسة
 التي سميت باسمها كانت تفضل بأن تكون امرأة ، لو انها استطاعت . ومن
 هنا ، كذلك ، ينطلق توفيق الحكيم الى الاماني الرجعية التي تستشرعها حدود
 الماسة في « اهل الكهف » . فالثقرون الثلاثة التي تفصل بين الماضي والحاضر
 نتخذ لنفسها دلالة جوهرية عندما يقص غاليلاس على الملك ما تقوله التقويم
 الرسمية في اليابان من ان غنسى صيادا خرج من اقليم يوشا للصيد في قاريه
 ولم يعد ، ولكنه ما لبث بعد اربعة قرون ان ظهر مرة اخرى ، غير انه ذهب
 ثانية ولا يعلم احد الى اين ذهب . ويصل غاليلاس الى انه « الحل لكل جنس من
 اجناس البشرية قصة كهذه » فيمليق الملك :

الملك : اذن لا ريب عند الناس في ان من ذهب سوف يعود ؟

غاليلاس : نعم يا مولاي . ومن مات سوف يبعث . تلك قصة البشرية
 الخالدة . واذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون ، واذا كانت البشرية
 قاطبة على اختلاف اجناسها واجيالها قد اتحدت وتلاقت في قصة واحدة ،
 اني يمكن يا مولاي لضمير البشرية قاطبة ان يخطيء ؟

هكذا يجسد الحكيم رؤياه الفكرية العامة في نسج موحّد مع رؤيته الفنية
 الخاصة . اي ان فكرة الموت والبعث او نظرية الخلود هي وجهة النظر الفكرية
 الشاملة عند الحكيم ، ولكنها تتخذ لنفسها مسارا فنيا خاصا حين يضم هذا
 الاطار الفكري العلم ، تلك المجموعة من الاحداث والشخصيات والمواقف في
 « اهل الكهف » .

الفصل التاسع : الموت والبحث في نظرية الخلود ١٨٥

فلو أننا تتبعنا مثيلينا وهو يصبح مزهوا بيهو الاعمدة في القصر الملكي الذي كان يعمل به وزيرا فميا مضى ، ويقول ليميليا ان شيئا لم يتغير ما دام بهو الاعمدة لم يتغير . وبينما وافقه مرنوش على هذه الرؤية السطحية الساذجة ، يختلف معه يميليا - الرائد الى معرفة الحقيقة - فيصبح في صوت كالعويل : كل شيء تغير ، كل شيء تغير !! ويصبح شعاره الجديد : الى الكهف . . هذا العالم ليس عالمنا . لقد كان الاثر الاول من لقاء يميليا بالعالم الخارجي ، انه لم يكن مجرد مكان جديد مختلف عن الكهف ، وانما هو زمن جديد يفصل ما بينه وبين الكهف مسافة طولها ثلاثة قرون . هكذا يفتق على ان عالمه - هو وزملاؤه - قد باد منذ ثلاثمائة عام . وراح يسترد وعيه قائلا « هذا الذي نرى دنيا اخرى ليست لنا بها صلة . . لا ينبغي لنا ان نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة » . هذه الرؤية الجلية الواضحة - في جوهرها - هي رؤيا المساء ، اذ لا يلبث يميليا ان ينشج « انا اشتقياء . . اشتقياء . . نحن ثلاثتنا وقطعنا معنا ، لا امل لنا الان في الحياة الا في الكهف . فلنعد الى الكهف . هلم يا مرنوش ، ليس لبعضنا سبيح ولا مجيب الا البمض . هلموا بنا . . رحمة بي ! اني اموت ان مكثت هنا . . لست بجنون . الى الكهف . . الكهف كل ما نملك من متر في هذا الوجود ! الكهف هو الحلقة التي تصلنا بآمالنا المفقود »

الكهف هو الماضي ، هو الزمن ، ولا حياة لاشباح الماضي الا بين جدران الماضي . تلك هي بلاغة الحكم القوية من الشعر : الا حياة الا في الموت ، لاولئك الاموات الاحياء . . ان قيامتهم من بين الاموات ليست بعنا حقيقيا ، ذلك ان بعثهم الحقيقي هو المجتمع الجديد والفكرة الجديدة والروح الجديدة التي انبثقت من نماء الشهداء .

لقد مات المسيحيون لكي تبقى المسيحية ، فالماضي العظيم هو المصدر التاريخي للحاضر العظيم وليس الناء له . لهذا يحترم الحاضر ما فيه المجيد فيقدمه (وتصبح بريسكا قديسة لا امرأة ، ويصبح اهل الكهف قدسين لا وزراء وراعي غنم) ولكن هذا الحاضر لا يسمح للماضي بان يتلاعه ، لا يسمح له بان يحوله هو الآخر الى ماض ، لا يسمح له باشاعة الجهود والاستقرار ، وانما هو يقدس التاريخ جنباً الى جنب مع التطور والاستمرار . هكذا صاغ الحكم معنى الموت والبعث على لسان يميليا . ولكن يميليا هو اكبر جوانب الماضي وعيا بمعنى التاريخ ، هو رسول الحقيقة الذي لا يكذب مهما كانت هذه الحقيقة ان تحوله الى بطل تراجيدي يعاقب من انشطار الشخصية بين الاعتراف

بالحقيقة وضرورة الاختناع بها والسلوك بمقتضاها وبين الحنين الى هذا العالم الجنيذ الذي اسهم في صنعه بصورة من الصور .

هذا الحنين الذي يجند له الفنان شخصية اخرى ، تحول ان ترى الحقيقة من زاوية اخرى . هكذا يقول مرونش في ضيق « نعم ثلاثمائة عام . نلتكن ، قات لك ثلاثمائة عام او اربعمائة عام ! ماذا يضرني ؟ وما يغير هذا من حياتي ؟ اننا الان احياء ، انتكر ايضا اننا احياء بعد تلك الليلة الهائلة ؟ » .. وبهذا التساؤل تتبلور لنا ابعاد المسألة التي شاء الحكيم ان يوزعها على عدة شخصيات ، فاصبحت كل منها شخصية تراجمية حقا ، دون ان تكون هي مجموعها او هي كل شخصية على حدة اية بطولية تراجمية .. ففي الوقت الذي « يقول » فيه مرونش هذا الكلام ، نرى مثلينيا « يفعل » لمخاضه الكلام من فكرة ينفذها على الفور غيظ ويرتدي ثيابا مزركشة كتلك التي كان يرتديها ايلم كان وزيرا ، ويصبح لسان حاله « اننا في الحياة قبل كل شيء . اننا نعيش ونشعر » ، « هب اننا نينا ما شئنا من احوال ، فماذا يغير هذا من حياتنا الان ؟ السن في الحياة ... نحمل قلوبا واما لا ؟ » ... هذا الحنين اذن هو الجانب الآخر في التكوين الفني لهذه الشخصيات ، لماذا كان احدهم مقتنعا بضرورة العودة الى الكهف لاكتشافه الهوة العميقة التي تفصل بينه وبين هذا العالم ، فانه لم يكن يعبر الا عن الاطار العقلي المجسد في اهل الكهف .. اما الحنين فهو المضمون العاطفي الذي يتوسد هذا الاطار من الداخل ، هو القلب الذي يمكن النفاذ اليه اذا نفطنا قشرة العقل . وليست احدا في الدراما يعدد سوى احداث الصراع والتفاعل بين العقل ومخروجه النظرية المستقاة من الواقع المحدد وبين القلب ومخامره الهائلة على سطح الحياة المتراصة غير المحددة . وهكذا ينتهي الفصل الثاني بعودة يميلخا الى الكهف ، اي باقتناع العقل الكامل بان الماضي مكانه التاريخ . ثم يبدأ الفصل الثالث بمحاولات القلب للتأكد من ان غريمه على حق في ان مسألة الزمن كائنة في الموت حقا ، ولكن الزمن ايضا يقول بالحياة والتجديد والبحث . بدا الفصل الثالث ومثلينيا يحاول ان يستعيد حبه الاول للاميرة بريسكا ومرونش يحاول ان يستعيد حبه لابنه ومزله . فالفنان يختار اكثر ادوات التعبير توفيقا عن الجانب العاطفي في حياة الانسان : الابن والحبيبة . ولا يلبث مرونش ان يغيق على حقيقة بسيطة ولكنها محوية ، وهي ان ابنه قد مات منذ امد بعيد ، وان منزله لم يعد له وجود . ولان منهج الحكيم في البناء التعبيري هو التدرج من العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية ، فانه يلجأ الى تجزيء الفكرة الفنية

الركبة الى جزئيات اقل تركيبا ، ثم الى جزئيات بسيطة ، الى الاكثر بساطة وهكذا . من هنا يتدرج من خروج اهل الكهف جميعا الى انتسابهم عقلا وقلبا ، يملخا في جانب ، والوزيران في الجانب الاخر . وها هوذا يقسم الوزيرين اللذين يمثلان شيئا واحدا فيما مضى الى قسمين او جزئين او شئين مختلفين . فما يزال مشيلينا يتصور الثلاثية علم مجموعة من الكليات والارقام ، وبالتالي فهي لا تعني شيئا ، واما مرنوش فقد شفت نظريته للحقيقة واضحت اكثر ممّا بعد ان ايقن بصورة نهائية ان ابنه قد مات ولا شيء يربطه بهذا العالم : « هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها .. وان هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها .. هؤلاء الناس غرباء عنا . ولا تستطيع هذه الثياب التي نحكيم بها ان تجعلنا منهم .. انا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثية علم .. ثلاثية علم مضت ، وها هوذا عالم اخر يحيط بنا كأنه بحر زاهر لا نستطيع الحياة فيه كأننا سمك تفر مائه فجأة من طو الى مالح » . وكان توفيق الحكيم يصوغ من « عودة الروح » و « اهل الكهف » حديثا واحدا متكاملًا يقول انه اذا كنت روح مصر خالدة ، وان كفاحنا اليوم ليس مبتورا من تاريخنا الثوري ، فان طبيعة الاستمرار هذه التي تتميز بها مصر لا تعني مطلقا اننا مخلوقون الى الورا ، وانما تعني اننا نمتلك تراثا عظيمًا نستمد منه الحياة كما تستمد الاوراق عسلاتها من الجذور . الا ان هذه البذرة الميتة او السلكتة التي تلد الحياة لا يمكن تحويلها عن هذه الوظيفة التاريخية الثابتة الى ان تكون احد معوقات الحياة واداة تعطيل النمو . لهذا ينتصر يملخا وهو في الكهف ، ينتصر العقل بين احضان التجربة والزمن ، بين التراث والتاريخ ، حين يفصل عليه مرنوش عقدا من الخارج ، ولسان حاله يردد ما قاله في وداع مشيلينا « حياة جديدة ؟ ما نفعها ؟ ان مجرد الحياة لا قيمة لها . ان الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لها اقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم . ما العدم الا حياة مطلقة » ، وتلك هي النقطة الجديدة التي تضيف الى نقلة يملخا معنى جديدا هو ان الهوة التاريخية التي تفصل بين الكهف والمدينة او تلك البئر الزماني بين عصر واخر ان هو الا عداء سائر لمفكرة الاستمرار . اي ان ما ظنوه بعنا لم يكن الا رجعة الى الورا ، لان البعث الحقيقي هو وليد الاستمرار التاريخي . والحياة الجديدة خارج الكهف هي الروح المعاصرة المنبثقة من المساضي العظيم عبر تساريخ طويل من الفناء والاستشهاد . اي ان المجتمع الجديد في الخارج هو الدليل الوحيد على حقيقة الاستمرار التي عبرت عنها « عودة الروح » . اما الكهف ، فلذا تحول عن

كونه تراثاً مقدساً وأصبح هو الحاضر بالقول والفعل ، فانه حينئذ يتحول الى معنى يجسد الحد الأقصى من الرجعية والجمود ، على نقض الرأي الذي قال به الرائد العظيم سلامة موسى . بل انه يصبح رمزاً مزدوجاً للتوقف من جانب ، ولانعدام الجذور أو التراث من جانب آخر ، ما دام الامر يصل الى هذه الدرجة من الخلط يسمي التاريخ والمعاصرة شيئاً واحداً . وكأنني بتوقع الحكيم مرة أخرى في تلك المرحلة من تاريخ مصر (التي لم يكن سوادها الا ستارا لانتمائها الحقيقي) يقول ان روح مصر الخالدة قد استردتها من جديد وما هي ذي تبيت من جديد — كما هو الحال في عودة الروح — فانه لا ينسى ان يقول ايضا ان خلود هذه الروح لا يعني السكونية والثبات والاستقرار ، فاحترامنا لتاريخنا القديم وبعثه في مرحلة البعث القومي لا يعني بحال ان لهذا التاريخ سطوة على الحاضر ، بل له قداسته لمحسب . اي اننا نستمد منه كافة عناصر الدفع الإيجابية الى الامام ، ولكننا لا نسمح له بأن يكون اداة تعويق لسيرنا . وهكذا ارى « اهل الكهف » احدى الروائع التقدمية في تاريخنا الأدبي على غير النحو الذي رآه الناقد محمود العالم . والاختلاف هنا — ولا بد من التأكيد على هذه النقطة — لا يكن اطلاقاً في ان تقييم العالم هو نتاج نظرة ميساسية، لان هذه النظرة نفسها تقول كما رأينا بعكس ذلك . وانما يكمن الخلاف في مصدرين هما : النظر الى فكرة الزمن عند توفيق الحكيم في مستواه الوجودي الفاسل الذي يخطط لفكرة المصير وفق فلسفة عنبية . ان مأساة الزمن عند الحكيم هي مأساة اجتماعية في حياة القوى الوراثية المتخلفة ، ولكنها ليست مأساة على الاطلاق عند اولئك الذين يبنون المجتمع الجديد كما نلاحظ على طول بقية أحداث « اهل الكهف » منذ عودة مرنوش الى الكهف وهو يقول في صراحة وجلاء ووضوح « اننا ملك التاريخ .. ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين الى الزمن .. فالتاريخ ينتقم » . ويتكامل الموقف الفني العميق الدلالة حين يقتنع مشيلينا عبر تجربة طويلة مع الحاضر هي تجربة فشله في ان يخلق من الاميرة بريسكا المعاصرة بريسكا القديمة ، جدها التي كان يحبها .. يقتنع مشيلينا بأن لا مكان له في هذا العالم . ولكنه يضيف الى كلمات يميلخا ومرتوش فكرة جديدة هي « انا لا نصلح للحياة .. انا لا نصلح للزمن .. ليست لنا عقول .. لا نصلح للحياة » فلذا حاولت بريسكا الجديدة بأن تتفتح عينيها قال لها دون ان يبكي : « الابصار لسي موت » . الاضافة هنا ان الزمن يعني المعاصرة ، ومعنى الحياة الجديدة ، وليست المعاصرة او الحياة الجديدة بمأساة . والمصدر الآخر هو تصور الناقد لتقييم معادلة حرجية بين الواقع

الفصل التاسع : الموت والبحث في نظرية الخلود ١٨٩

والعمل الفني بحيث تصبح « اهل الكهف » ترجمة لمرحلة الهزيمة السوداء في تاريخ مصر الحديث . والحق ان ثمة مسافة موضوعية بين الواقع والعمل الفني ، تتبع للفنان والمتلقي على السواء حدا معقولا من الرؤية الصادقة . فربما كانت الهزيمة السوداء مجرد قشرة خارجية تخفي بداخلها جوهرها مخطئا ولقد كانت مصر منذ بداية الثلاثينات تغلي ببراكين الثورة على الاستعمار والاستبداد . ومن ثم تمثلت لدى كاتب تقديمي كعوفيق الحكيم كمرحلة بعث ونهضة وانطلاق ، لا كمرحلة موت وهزيمة . وهذا هو الفرق بين الواقع وال الفن . فالمعمل الفني الناضج هو الذي يضيف الى عنصر الواقع الموضوعي عنصرا اخر هو « وجهة النظر » التي تستشعر بها ذات الفنان الاحداث من حولها . وهكذا كانت رؤية الحكيم لاحداث الهزيمة والطفان رؤية ابعد نظرا من الواقع المرئي البسيط الساذج ، فقد رأى البعث من خلال الموت ، رأى النصر من خلال الهزيمة . عاد اهل الكهف الى كهفهم ، ولم يعد ثمة مجال للرجعية والتخلف ، لم يعد ثمة امكانية للبعث في معناه السكوني الثابت ، ولنتبع هذا الحوار الهام بين مرنوش — وهو يحتضر — ومشييلينا :

مرنوش : مشييلينا .. ضع يدي اليسرى في يد يميلخا (مشييلينا واجم) .
مات المسكين .. لم يعرف الحقيقة .. ومع ذلك .. هل عرفناها نحن ؟

مشييلينا : ماذا تعنى .. يا مرنوش ؟

مرنوش : احلام .. نحن احلام الزمن

مشييلينا : الزمن يا مرنوش

مرنوش : نعم .. الزمن يحلينا !

مشييلينا : كي يحوينا بعد ذلك ؟

مرنوش : الا من استحق الذكر فيبقى في ذاكرته

مشييلينا : التاريخ ؟

مرنوش : نعم

مشييلينا : (في قلق) اهذا هو كل ما نرتجيه بعد الموت ؟ اهذا كل تلك

الحياة الاخرى .. ؟

مرنوش : نعم

مشييلينا : (في قلق) مرنوش ؟ انت اذن لا تؤمن بالبعث ؟

مرنوش : لحق ! اولم نر باعيننا افلاس البعث ؟

مشييلينا : استغفر الله . انت الذي ملأنا مسيحيا تموت الان كوثني !!

هذا النص يضع ايدينا على التباسك المنهجي عند عوفيق الحكيم . فمفسي

المستوى التعبيري نلاحظ انه ما يزال يتدرج من العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية . فهو يعود بالثخصيات الثلاث الى الكهف بعد فشلهم جميعا مع الحياة الجديدة ، ويلتزم من ذلك فان موافقتهم من الموت تختلف كما سبق ان اختلفت موافقتهم من الحياة . هذا على الرغم ايضا من ان بدايتهم مع الحياة ونهايتهم مع الموت ترسم ما يشبه وحدة المصير ازاء الحياة والموت . هذا المنهج في التعبير يضفي حيوية دافقة على حركة الشخصيات والاحداث والمواقف .

ومن جهة اخرى — على المستوى الفكري — فان هذا النص يدين بشكل واضح ذلك البعث الشكلي الساذج ، ويؤكد في نفس اللحظة على البعث الديناميكي العميق . مما يدعونا لان نتوقف قليلا عند الحدود الفاصلة بين الواقع المصري في بداية الاربعمينات من هذا القرن، ومسرحية « كاهل الكهف » .

فقد رأى توفيق الحكيم خلود الروح المصرية بمعنى ان القيم الايجابية في تاريخنا المصري تظل في حالة كمون الى ان تستثيرها الاحداث وحينئذ تعود هذه الروح الى ايجابيتها وفوريتهما وتقدمها . ولكن البعث الحقيقي يظل مقصورا على هذا الجانب التقدمي الثوري الذي يدفع الحركة الحضارية الى الامام .

اما ان يتحول الماضي الى مخدر يلبي احتياجات مرضية في نفسية الصبايين بمركب العظيمة ، او ان يحمل معه الشوائب السلبية التي لا تنجو منها شعب من الشعوب ، فهذا ما يرفضه توفيق الحكيم ولا يدعو به . لهذا يقول مشبليا : « لسنا حلما .. لا .. بل الزمن هو الحلم .. اما نحن فمحيقة .. هو الظل الزائل ونحن الباقون .. بل هو وطننا .. نحن نحلم الزمن . هو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا . ان تلك القوة المركبة فينا وهى العقل ، منظم جسمنا المادي المحدود .. آلة الخفايس والابعاد المحدود .. هو الذي اخترع مقياس الزمن ولكن فينا قوة اخرى تستطيع هدم كل ذلك ! او لم نعيش ثلاثمائة عام في ليلة واحدة فخططنا بذلك الحدود والخفايس والابعاد ؟ نعم ، ها نحن اولا ، استطعنا ان نحو الزمن .. نعم تغلبنا عليه (لحظة) ولكن .. وا اسفاه ! بريسكا : ما يحول بيني وبينها إذن ؟ الزمن ؟ نعم محونا .. ولكن ها هوذا لمحونا ، الزمن ينتقم ، انه يطردنا الان كاشباح مخيفة ويعان انه لا يعرفنا ويحكم علينا بالثني بعيدا عن مملكته .. ربي ! هذه المباراة الهائلة بيننا وبين الزمن اتراها انتهت بالنصر له ؟ ! » هذا التساؤل الذي يطرحه الفنان يتيح لنا الاجابة على العديد من التساؤلات الفرعية : لماذا ولدت اول تراجيديا مصرية بلا بطل تراجيدي ؟ ما هو الرباط الذي يشعنا الى الماضي ؟ هل نستطيع ان نصف « اهل الكهف » في احدى الخانات التليفية لهذا الهب الادبية ؟

الفصل التاسع : الموت والبحث في نظرية الخلود ١٩١

ان المسرحية تنتهي والكهف يتحول الى قبر مقدس تأبى بريسكا الاسيرة المعاصرة الا ان تدفن به حية مع حبيب جنتها القديسة بريسكا الشهيدة . وهكذا يضرب الحكيم على وتر مزوج : لقد حكم بالاعدام على هذه التي ابت الا ان تتشبث بالماضي ممثلا في مشيلينا ، ومن جهة اخرى اراد من خلال القصة التفاتية بين مشيلينا وبريسكا الحية الميتة ان يقول شيئا هاما ، هو ان الرباط الذي شدنا الى الماضي هو الرباط العاطفي فحصب ، لهذا فلا يمكن للماضي في الحاضر . بل ان الحكيم يذهب في رؤيته التقدمية الى مدى ابعد حين يحكم بالاعدام — كما قلت — على كل من يحاول من اهل الحاضر ، عاطفيا ، ان يتشبث بالماضي . وهذا هو الجانب المتساوي من « اهل الكهف » ، ولكن الجانب الآخر هو انتصار المجتمع الجديد . بذلك تكون ثمة مزاجية حية عبيقة بين الموت والبحث في « اهل الكهف » لم تلد لنا بطلا تراجيديا يحمل في امهاته الموت والبحث معا ، ولكنها اثرت نماذج رائدة للشخصيات التراجيدية التي تلثم جراحها في جلف الموت وصمت القبر المقدس ، فيؤمه الحجاج من اهل الحاضر احتراما ، غير انهم سرعان ما يهرولون الى بناء العالم الجديد . ولعل تاريخنا الادبي هو المسؤول عن هذه الظاهرة الشاذة ، وهي ظو اول تراجيديا مصرية من البطل التراجيدي . فلندراما — كفن ادبي — لم تكن امتدادا طبيعيا لتراثنا الادبي ، وانما كانت احدى النتائج الحضارية للتقنية الفنية بلورويا . ولما كانت التراجيديا الأوروبية تحتضن تراثا يمتد الى الاغريق المعظم ، فقد جاء ابطالها التراجيديون تقليدا ادبيا اصيلا ، فضلا عن كونه امتصلا لكل ما تحتويه عناصر الحضارة الأوروبية من عوامل الانقسام والتوتر . اما نحن فقد التقينا بحضارة الغرب الفنية بلا تراث حقيقي يحى اصالتها الشخصية . ومن ثم كان لمقاونا بالدراما الأوروبية هو لقاء التأثير لبقاء التفاعل . كان مسرحنا « انعكاسا » للمسرح الغربي ولم يكن قط في نشأته الاولى فنا اصيلا . لهذا كله تبدو ريادة توفيق الحكيم للمسرح المصري وكأنها معجزة فنية كبرى ، فقد اختار مادته الخام من مصر بروحها وفكرها ولم يفرض على التراجيديا المصرية الأولى الغلبات الكلاسيكية المستقرة للتراجيديا الأوروبية ، بل ترك لمادته الخام تفرس شكلها الخاص . ومن ثم جاءت « اهل الكهف » مزيجا معتدا من عناصر الدراما الأوروبية (بمجرد اختياره المسرح شكلا ادبيا لفنه وظلو ارضنا الفنية من اية تقاليد مسرحية) (١) ومن عناصر المساة المصرية الخالصة . وكل هذا هو

١ — قد تثار هنا مشكلة المسرح الترموني ، ولكن نقولها الى حين (ويمكن مراجعته في

نينا مخلصا بالتملي الاخير من كتابي « ثورة الفكر في ادبنا الحديث » نشر الانجلو ١٩٦٥)

مضمون الثورة الفنية الجيدة التي قادتها « أهل الكهف » أول موعد للحياة مع المسرح المصري منذ اغتياله بين جدران المعابد المصرية القديمة وتصور الفراعنة . فبالرغم من خلو « أهل الكهف » من البطل التراجيدي الذي يفترض وجوده في مسرحية كلاسيكية كمسرحية الحكيم ، ويفترض وجوده ثانية في مسرحية ننت في أرض مصر التي أثرت أسطورة البطل التراجيدي الأول ، الإله المعذب أوزوريس . . إلا أن « أهل الكهف » هي تعبير صادق أصيل عن المرحلة الحضارية التي ولدت فيها حيث كان مسرحنا — كما سبق أن ذكرت — مجرد انعكاس وصدى للمسرح الغربي ، فجاءت « أهل الكهف » تحمّل في تكوينها كلفة سميت الأزمة . أزمة الميلاد الدرامي في مصر بلا أبوة أو أمومة شرعية سوى حاجتنا الأصلية آنذاك إلى شكل تعبري قادر على امتصاص اهتزازات وجداننا وتوترها ، حاجتنا إلى الشكل المسرحي . وقد كانت هذه الحاجة بلا ريب تجسيدا لطلقة مفقودة في تاريخنا الحضاري والفني على السواء هي الحلقة الدرامية من جهة ، كما كان اختيار الفنان لمصر المسيحية وعيا عميقا بالتمزق التاريخي والبتز من جهة أخرى) . ويدعم أصالة هذه الحاجة إلى الدراما المصرية أننا منذ بداية القرن العشرين نعاني مرحلة النهضة في أدبنا الحديث ، بحيث يصبح من المستغرب ونحن نحاول اللحاق بركب العصر الحديث أن يخلو أدبنا من المسرح . كانت الأرض مهددة أن لا تستقبل أول مسرحية مصرية بكل ما يشوبها من أزمة الميلاد المتعسر كخلوها من البطولة التراجيدية مع اعتمادها على القواعد الكلاسيكية للمسرح الأوربي . أن هذه الشوائب تحول في ثناياها غصيلة لا سبيل إلى إنكارها هي أنها كانت الدليل الحي على صدق الحكيم وإخلاصه في التعبير عن حقيقة تلك المرحلة الفنية في تاريخنا الأدبي . فقد كان المسار الفني لهذا التاريخ هو الذي يحدد طبيعته الظواهر الأدبية في حضارتنا . هكذا نفسر ميلاد البطل التراجيدي المصري في ثلاثية نجيب محفوظ . فقد كان كمال عبد الجواد هو التعبير الأمثل عن جيل المساء (١) في تاريخنا الحضاري والأدبي ، ولكنه ولد في الإطار الروائي لا بالأطر المسرحي . هذا التناقض بين خلو أول دراما مصرية تراجيدية من البطل التراجيدي ، وبين ميلاد هذا البطل في عمل روائي هو أحد الظواهر الأدبية في تاريخنا الفني التي تؤكد أنه بالرغم من علاقتنا بالأدب الأوربي ، فإن لنا تاريخنا الخاص الذي ينتظرنا قادمًا مصريًا عظيمًا يقيم تقاليدنا الأدبية الخاصة

حتى نمظفر بها في تقييم الظواهر المعاصرة التي نتورط في تفسيرها على ضوء الحلول الجاهزة في النقد الاوربي دون التبصر بجذورها التاريخية . وفي اعتقادي ان مسرحية « الراهب » للويس عوض قد حلت هذا التناقض بين خلو اول تراجيديا مصرية من البطل ، وميلاده في عمل روائي ، اذ ان شخصية « ابسا تومر » تحل في تكوينها كافة مؤهلات البطولة التراجيدية (١) ومعنى ذلك ان ثورية « اهل الكهف » في المستوى الفني ، هي انها اضافت الى تقاليدنا الادبية المصرية مغزى هاما هو ان ميلاد اول مسرحية مصرية كان يتضمن مختلف مظاهر السلب والايجاب في البناء الدرامي . لقد اختار لويس عوض فيها بعد نفس المرحلة التاريخية التي وقع عليها اختيار الحكيم ، مصر المسيحية ، ولكنه استطاع ان يخلق البطل التراجيدي خلقا كاملا مستقلا . ومع هذا فقد حدث ذلك بعد ثلاثين عاما من تاريخ النشأة الاولى للتراجيديا المصرية (ما اوجنا اذن الى مقد مصري اصيل يرصد في صبر وناة تطور تقاليدنا الادبية ويستخلص الجزان الخاص بنا في تقييم ادبنا الحديث) .

ان مصر في « اهل الكهف » ليست هيكل عظميا من الاحداث ، فقد اختار الفنان حديقة طرطوس لتكون هذا الهيكل . اما مصر فقد اختار لها ان تكون اللحم والدم المحيط بهذا الهيكل ، والروح التي تدب في اوصاله فتشعل بين جنباته نيران الحياة . لهذا كانت العلاقة بين « اهل الكهف » ومصر الحديثة هي علاقة الاوراق الخضراء بالجذور الغائرة في التربة ، وليست علاقة الاصل بالصورة . ان « اهل الكهف » هي مصر الفكرة ، وليست مصر الواقع الفوتوغرافي . وهكذا كانت « الراهب » عند لويس عوض ، بمثابة الدورة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة ، كذلك كانت العلاقة بين « عودة الروح » و « اهل الكهف » هي العلاقة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة . وليس من قبيل المصادفة ان ان تكون ريادة هذين العاملين ليست مقصورة على جانب دون آخر ، فهما عملان رائدان فنيا — كعمل روائي وعمل مسرحي — كما انها اعلان رائدان فكريا كمضمون فني يستلهم وجهة نظر شاملة في مصر والثورة معا ، تلك هي فكرة الموت والبعث او نظرية الخلود . وهي الفكرة المشتركة بين توفيق الحكيم ولويس عوض كتعكاس فني وفلسفي للفكرة المصرية التي سادت على الفكر الوطني في مصر ابلن عصر النهضة . فهو لم يكن قط عصر ملغيان

١ - راجع دراساتي النقدية « ألحج للهار بين الأرض والسماء » المنشورة في مجلة « حب » بالقاهرة للعدد الثاني ١٩٦٢ (والمنشورة ايضا بكتلي « ثورة الفكر في ادبنا الحديث » ١٩٦٥) .

وموت ، او عصر اتبعك وحياة محسوب ، بل كان عصرا مزدوجا يحمل في طياته العصرين معا . ومن هنا كان تفكير الحكيم في مأساة الزمن تفكيرا اجتماعيا نابعا من ظروف المجتمع المصري حينذاك ، وليس تفكيرا ميتافيزيقيا نابعا من الفلسفات الغربية المعاصرة . ونحن نستطيع ان نكتشف هذا الفرق بين التفكير الفني عند الحكيم ، وبين هذا التفكير عند الغرب اذا عقدنا المقارنة بين « اهل الكهف » و « سكان الكهف » المسرحية التي كتبها « ولهم سلرويل » (١) .

والكهف عند سلرويل هو مسرح قديم لجأ اليه ثلاثة ممثلين قدامى يعيشون بين جدرانها في محزل عن الناس . يتوهم احدهم انه ما يزال ملكا كما كان دوره في الماضي على خشبة المسرح ، ويتوهم الآخر انه دوق ، اما الشخصية الثالثة فهي لسيدة تنوهم هي الاخرى انها الملكة . ونحن لا نعرف عنهم شيئا حتى تحتوي بهم احدى الفتيات في خوف وذعر من شيء لا ندرسه . وهم يقبلونها بعد تردد ويعدن ان تؤدي دورا تمثيليا يؤكد انها من اهل المسرح ، فهم يريدون ان يكون بينهم « غريب » عن التمثيل وحياة المسرح . وعنها يلاحظ « الملك » سمات الذعر على وجه الفتاة يقول لها في رفق : « لا تخافي مني ، فإني لم ار طول اليوم سوى ميون خافني . وقد اذلتني هذه القسوة مرة اخرى اعلم من ذي قبل . في الايام الغابرة كنت اغطي هذا الوجه بالدهون البيضاء والحمراء : قناع المهرج . لكن هذا الوجه هو القناع ، اما الآخر فهو الحقيقي » . والفتاة لا ترد على الملك ، وانما هي تفتقر الاجابة الى نهاية الفصل الاول حين نقول للدوق في حب : « منذ الدقيقة الاولى التي رايتك فيها ، حين خرجت من مخبئي متوقعة ان ارى العالم كله حطاما ، والحياة نفسها تُلغظ انفاسها الاخيرة ، فوجدت انت بدلا من ذلك ، على خشبة المسرح هذه . منذ تلك اللحظة ، منذ مائة سنة مضت » . وهكذا يستخدم سلرويل منهجا تعبيريا مبتازا لا يدور فيه الحوار بصورة تقليدية ، فالسؤال الذي نوجهه احدى الشخصيات الى الاخرى يجلب عليه بواسطة شخصية ثالثة . والموقف الدرامي المثل في هذا « الكهف » المسرحي هو صورة مصغرة للعالم المحيط الذي كانت تختبئ الفتاة في احد كهوفه وقد ظنت ان العالم تحطم نهائيا . فهي — في واقع الامر — لم تنتقل من كهف الى اخر ، وانما انتقلت من احدى زوايا الكهف الى زاوية اخرى . وهكذا يصبح العالم كله عند الفنان كهفا كبيرا . ولا ينبو الكهف من الحطام في النهاية ، لان دوره آت لا ريب في ذلك . وليس صعبا ان نستشف من ذلك

١ — راجع الترجمة الكاملة لهذه المسرحية في مجلة الشهر ١٩٦٠ المعدادين ٣٦ ، ٣٧ ونومبر وديسمبر لتصور القديس مصطفى .

ان سارويان يصور البناء الحضاري في الغرب وقد أصبح آيلا للسقوط او رضا يينبا ، كما هو الحال عند « اليوت » . ومن مظاهر الخراب في هذا العالم ما يذكره « الملك » من انه احترف الشحاذة يوما غلم تمره « السيدة ذات الفراء » نظرة واحدة ، ولو نظرة كراهية ، بينها جلد الكلب الذي تصحه معها بنظره عطف . من نقطة الانطلاق الاجتماعية هذه — الاحساس العميق بالحدونية والوحدة واليأس — يفكر الانسان عند الكاتب الغربي في الموت كموقف بينافزيمى من قضية المصير والكون . اي ان البداية اجتماعية تبالا ، ولكنها تنهى الى المسنويات الميتافيزيقية المختلفة لان البناء الحضاري (كما يسراه الفنان) آيل للسقوط . على النقيض من الكاتب المصري الذي يبدأ من نقطة انطلاق اجتماعية وينتهي عند حدود المأساة الاجتماعية ايضا ، لان رؤياه تسمى جوهرها هي ان حضارتنا في مرحلة بناء . هكذا يعتقد « الملك » في مسرحية سارويان انه « ميت » احيانا ، ثم يتذكر انه حي فيشعر بالاستغراب . وهكذا يصبح الجميع في حالة ضياع ، في حالة بحث « لامجدي » كما قالت الفتاة : « احدثهم يبحث من ابيه والاخر عن امه ، والثالث يبحث عن ماوى ، والرابع عن مكل ليخفي » . اي ان الجميع يهرولون فوق الانتفاض المنهارة الى كهف سيؤول حتيا للسقوط . ومن هنا يزواج سارويان بين الوجه والقناع ، بين التمثيل والحياة . فاذا ادى الملك دورا تمثيلا مع الملكة ونسائط الفتاة عن هذا الدور اجاب الدوق بانهما يحيان لا يمثلان ، او اذا تساعل الملك حول مسرحية احد الكتاب الحديثين ، فان الملكة تجيب بأن شيئا لم يحدث « انها قصة حياتنا » كذلك يزواج الفنان بين الواقع والحلم فترى الفتاة فارس الاحلام ، ويرى الملك الكلب المطوف ، ويرى الدوق المبالاة التي خمرها . حينئذ نفق مع الفنان على هذا الحوار :

الملك : لقد وصلنا الى زمن ...

الدوق : اي نوع من الزمن

فهذه الدورة من السؤال والجواب تضع كافة الحلول الممكنة بين قوسين كبيرين :

الملكة : لماذا تجمعنا على شكل حلقة ؟

الملك : لانه يمكن لكل منا ان يحصل على قليل من اللطف من الاخر .

هذه الرؤيا الاشتراكية لا تجد لها نظيرا عند الملك الذي يرصد الفنان في شخصيته معالم الحضارة التي يعيشها قتلا :

الملك : اننا نشعر بالبرد يا امرأة . . في ليلة باردة ، وفي مبناء بارد ، وليس

مدينه بلردة .

الملكة : انت خائف ، ايها الملك . . اعتقد ، من الموت . ولكن بحق الاله ايها الرجل لا تجعل قليلا من البرد وقليلا من الخوف يحيلانك الى انسان احمق . انني ايضا اشعر بالبرد ، وكذلك هي ، وكذلك هو ، وفي حدود معرفتي قد تكون هذه ليلتي الاخيرة او ليلتك ، او ليلتها ، او ليلة اي انسان . ولكن الى ان يتلاى معني كلية فاني مصمة على البقاء حية ، كما لو كان هذا صباح اليوم الاول في حياتي ، كما لو كنت انا فتاة صغيرة ابحت عن متع الدنيا . ايها الملك انني اقول انه لا يوجد موت ! ارغم علمي انني لن اكون عاجلا بين الاحياء . الحق ان منهج سارويان في ايجاد التناقضات « الظاهرية » بين الشخصيات هو المسؤول عما يبدو من تعلق بين الملك والملكة . ولو اننا تذكرنا ان موقفا اخر كان الملك فيه « يمثل » دورا ما ، ثم اوقفته الملكة بقولها : « براقو » لفكرنا انه لا فرق جوهريا بين موقفها وموقفه ، وهو الغائل : « شكرا على ايقافك لي . غريبا كنت استمر الى الابد بسبب الوحدة والياس » . فالملك والملكة يصوغان معا موقفا موحدا تكشف في ديناميته — بالتفاعل والصراع — موقف الفنان من البناء الرمزي للحضارة الفسرية الالية للسقوط كما يعتقد ، وموقفه من الفكرة الاشتراكية كحل « اجتماعي » لهذه المشكلة . لهذا تنفرد الملكة بنهاية الفصل الاول في بلورة الموقف الفني الشامل للمرحية حين تقول بصراحة كاملة « استبروا انن . تعلقوا سويا واجطوا من انفسكم حلقة من الحيوانات . اركعوا ، وصلوا ، وابكوا ، وتوجعوا . فاني افضل ان ابقى منقردة ولو تجددت حتى الموت » وتوجه حديثها الى الفتاة بصورة حاسمة : « اسمعي يا فتاة ، انا وانت لم نخترع فلسفات ولا عقائد ، اننا نصاحب الفنان . . حتى يبلغنا الملل الى هنا (تشير الى انفها) وحينئذ نقول ايها الفنان نرجوكم ان تستبروا الان وحكم . اقتلوا انفسكم باسم الرب ، او الحق او العدالة ، او الاليس كريم ، او اي شيء اخر يمكنكم ان تفكروا فيه . . اقتلوا انفسكم ثم اشرحوا هذا لنا ، سنكون هنا في انتظاركم ، وسنمنع مرة اخرى لشرحكم الاحق الذي يستقر الرءاء . . كيف كلتم مخطئين وانتم على صواب ، وكيف تكونون على صواب وانتم مخطئون » .

هذه الادانة الساخرة بكل نضال ثوري من اجل الحقيقة الاجتماعية او الدينية ، تمنحنا التفسير الوحيد لموقف الملكة بمعذذ من احلام الانبياء ورؤاهم النبيلة اذ هي ترى ان هذه الاحلام عاقت البشرية عن التحدي الحقيقي الذي يوجد في كل منا « واذا كنا معا يحتويونا عدم ، ونرغب في ان نكون شيئا

يحتوي شيء . قدعونا نكتشف كيف يمكننا ان نتم هذا التحول دون خوف ، دون اكاذيب ، دون ضعة ، دون تحقير لانفسنا وللآخرين » . اي ان الصدق الكامل مع النفس ومع الآخرين يقودنا الى الانتحار الجماعي غلا مبرر هناك لوجودنا الا اذا اردنا ان نعيش كائنات للخير والفضيلة ونحن مجموعة من الوحوش الضارية . ومن هنا لا حياة — حتى ولو كانت اشتراكية « او جماعة في حلقة تشعر بالدفع على حد تعبير سارويان » — مع الصدق ، وليست محاولة التجمع التي يطلع اليها الملك « تصرف حب » وانما هي « تصرف خوف » من الآخرين ومن انفسنا على حد سواء . وهكذا تتجاوز رؤيا سارويان العبدية جحيم سارتر القديم (الآخرون) الى جحيم آخر هو الذات .

فاذا كان الفصل الثاني والآخر تبث لنا رؤيا سارويان وهي تزداد تملسا — من الناحية المنهجية — فالمحاولة الثانية بعد الاشتراكية هي الاختيار الحر المسؤول عند الوجودية . لقد انضم الى سكان الكهف الاصليين مجموعة من لاميي السيرك : دب ضخّم ورجل وسيدة وطفل وليد ، خرج الدوق ليشتري لبنا للطفل بما لدى الملك من نقود الشحاذة ، ولكن النقود لم تك لشراء زجاجة واحدة ، فلم يكن ثمة بدمن سرقة بضع زجاجات في صندوق صغير . وهكذا اقبل صاحب اللبن والصبي الآخرس الذي يعمل عنده . وهنا تقع الفتاة غسي حيرة بالثمة حين يدخل الصبي ليبحث عن الزجاجات وما ان يجدها ويكتشف الوليد الجائع حتى يعيدها الى مكانها . لقد احبته الفتاة ، كما سبق لها ان احبت الدوق ، فماذا يكون الامر : « كيف اختار ؟ هل الامر سهل الى هذا الحد ؟ اني احبه . انني خجلة لهذا ، ولكني احبه فكيف لسي ان اختار ؟ ماذا علي ان افعل بشأن هذا الموضوع ؟ من الذي اختاره ليكون ابن بائع اللبن ؟ ومن الذي اختار الدوق ليخرج ويسرق اللبن ؟ ومن الذي اختار الصبي الصامت ليضعه الى هنا ؟ من الذي اختاره ليخلو ويرى يونهم ؟ اننا لم افعل » .

هكذا يضع سارويان الانسان امام مصيره كشيئين منفصلين . تماما كما راى الملك على غردة حذائه حين خرج للشحاذة وشاهد مجموعة من العمال تجد في هدم منزل مجاور للمسرح — الكهف ، غاراد ان يضحكهم ولكنهم كانوا بحاجة الى « البكاء » براهن على حذائه ان يبيكهم ، وخسر غردة الحذاء . هنا يفهم الفنان كل ما يحيط به باللعنة : « فقدت حذاك ؟ كيف يحدث للرجل ان يفقد حذاءه ؟ فقد يفقد رأسه وربما قلبه او عقله . . ولكن كيف يستطيع ان يفقد حذاءه » ، ومرة اخرى يفهم الصراع العالي بين المعسكرين حين يقول

والد الطفل : « انهم يحبون هذا الصراع سواء كان حقيقيا او غير حقيقي . وهذه المصارعة تجلب النقود في الشوارع والاعياد والكرنفالات ، وربما هي السمك في النهاية . ان مشكلتي هي ضالة جسمي ، ولست من المضاهيه بحيث تناسب مع دب ، اما الدوق فهو رجل ضخم يكاد يقارب الدب فسي ضخمته ، وستجلب لنا مصارعتها سويا ثروة . اما لو صارعنا انا، فسنكون اضحوكه (بسرعة) هيا يا جوركي (يقصد الدب) .. » ثم تشبك الاحداث والشخصيات والمواقف ، فيصبح الزواج من امرأة ما « حدث وقع » فاصبح « انونا ، وتاريخا . كما يصبح الكهف كاي قصر مجرد مكان « لا ينتمي » اليه احد . ويصل رئيس العمال الذين كسبوا غردة حذاء الملك ويعترف انه بكى في داخله ولم يضحك الا تظاهرا ، لهذا يبعد غردة الحذاء ، ولكن ليعلمهم فسي نفس الوقت ان دور الهمم الان قد وصل الى المسرح او الكهف ولا بد من هديه سواء اليوم او بعد ثلاثة ايام . عندئذ يتحدد يوم الاثنين موعدا لهدم الكهف ، ويدير سارويان هذا الحوار المركز :

الملك : حسن ، يا مليكتي

الملكة : اجل يا مليكي

الملك : يوم الاثنين

الملكة : اجل ، يوم الاثنين ، اول ايام الاسبوع

الملك : وآخر ايام « العالم »

الملكة : اود . اصبت

الملك : اتعلمين ان هذا هو اسم المسرح في الواقع . لقد اكتشفت هذا

بالامس فقط على لوحته الامامية ...

ويختم الكتف العظيم مسرحيته الرائعة بقول الملك في لحن جنائزي مؤثر : « وداعا اذن .. وداعا ايها الرحم . ايها الكهف . ايها المخبأ . ايها الكنيسة . وداعا ايها العالم ، وداعا ايها المسرح . وداعا » . ويسدل ستار الضلم ، لنضع ايدينا على هذا اللقاء بين توفيق الحكيم ووليم سارويان . انه لقاء التناقض لا التشابه او التقارب . فاذا كان الكهف عند الحكيم هو الماضي محسوب ، فالكهف عند سارويان هو الماضي والحاضر والمستقبل . واذا كان الماضي عند الحكيم هو زمن محدود ومكان محدود فان الزمن عند سارويان هو العدم المطلق ، والمكان هو الفرا بالمللق . فالنفسية هي عماد رؤيا الكتف المصري ، والاطلاق والتعميم هما عماد رؤيا الكاتب الغربي . الحضارة الغربية عند سارويان هي العالم ، وما دامت

آلية للسقوط ، فالعالم كله سينهار « علي وعلى أعدائي » ومن ثم لا يمكن لاية حلول انسانية او اشتراكية او اختيارية وجودية . ان تماسكه المنهجي الصارم يؤدي به الى نهاية الشوط ، فرؤياه الفنية ليست باثقة ، ولكنها عديمة كاملة . وهي رؤية فنية صادقة مع الجانب المظلم من حضارة الغرب ، ولكنها رؤيا وحيدة الجانب لا ترى الجوانب البناية المشرقة من هذه الحضارة . اما توفيق الحكيم فيستمد اصالة رؤياه من طبيعة المرحلة الحضارية التي نجتازها ، فاذا كانت الحضارة الغربية موتا فقط عند الفنان الغربي ، فان حضارتنا موت وبعث ، وتلك هي نواة نظرية الخلود عند الحكيم التي راغقت انتاجه من « اهل الكهف » الى « ايزيس » الى « يا طالع الشجرة » . وهذا هو الفرق الجوهرى بينه وبين سارويان . فقد خرج سكان الكهف حقا ، ولكن الى الهلولة . اما اهل الكهف فقد عادوا الى الموت ثانية ، ولكن ليفسحوا لغيرهم بنساء الحضارة واعداد المستقبل . وهو ليس فرقا غنيا لحسب ، بل هو فرق فكري في الاساس ، بل هو فرق حضاري شامل اتاح للحكيم فرصة الرؤيا التقدمية النافذة .

★ ★ ★

« قوة الشعب مثل قوة الشمس لا اثر لها اذا تفرقت اشعتها وتشتتت ، ولكنها تعمل عملها اذا تجمعت وتكثرت ونظمت » . لا معنى لهذه الكلمات التي جاءت في تفصيل توفيق الحكيم لمسرحيته « ايزيس » — التي صدرت بعد اهل الكهف بما يزيد على العشرين عاما بعامين ١٩٥٥ — الا اذا كانت رؤياه التقدمية من اليقظة وقوة الاستقرار للدرجة التي لم يفقد معها اتجاهه الثوري في المسرح .

ونقد قولت « ايزيس » عند صدورهما في كتاب ، وعند ظهورها على خشبة المسرح عام ١٩٥٦ بمعاصفة من التعليقات المتباينة تبليغا شديدا . . . فبينما يقرر علي الراعي ان موقف الفنان في هذه المسرحية يمثل شيئا جديدا في نظرة الحكيم الى المجتمع فهو يجعل الكلمة الاخيرة للشعب (١) ، ويقف الى جانب هذا الرأي محمد مندور وتبيل الالفى وغيرها (٢) ، ترى نزيها آخر مكونا من توفيق حنا والفريد مخرج وغيرها (٣) يحاولون اقبالت العكس فيؤكدون ان الحكيم لم يثق بالشعب بل هو يتهمه ببطء الفهم والحركة . والحق

١ — راجع مجلة القامة — مجلد عام ١٩٥٦ .

٢ — مندور في جريدة الشعب ٢-١٠-٥٧ و ١٧-٢-١٩٥٧ . والفلسي

في جريدة الجمهورية ٢٧-١-٥٧ و ٢٤-٧-٥٧ و ٢-٢-١٩٥٧ .

٣ — جريدة الشعب ١٥-٦-١٩٥٦ و الجمهورية ٢٨-٨-١٩٥٦ .

ان اختلاف الرأي من النقيض الى النقيض في حقل نقدي يدين معظمه بوجهة نظر مشتركة الى الادب والحياة ، لا بد ان يقف بنا الى حافة التساؤل : هل كانت « ايزيس » من الخصوبة حقاً بحيث تتيح للنقاد هذا الخلاف الواسع الخصيب ؟ ام ان موقفاً مسبقاً من ادب الحكيم هو الذي يملئ على فريق من نقادنا فكرة معينة عن افنتلجه بها يتلام أو لا يتلاءم مع جوهر هذا الاننتاج ؟ ام ان مناهجنا النقدية ابلن تلك الفترة النضالية من تاريخ شعبنا مع الاستعمار كانت فاصرة على استخلاص الدلالات السياسية والاجتماعية بشكل متعسف هو تمزيق اللحم من العظم وسفح الدماء من الشرايين ؟

يخبل الي ان الاجابة الموضوعية على هذه التساؤلات ، سوف ترد الينا عفواً كلها تباعدت المسافة بيننا وبين كل ما قيل واحاط بمسرحية « ايزيس » وكلها توغلنا في البناء الداخلي لها . ذلك ان خصوبة العمل الفني لا تتحقق بشرط خارجي هو اختلاف الرأي حول هذا العمل ، بقدر ما تتحقق بكشف الابعاد التي ينطوي عليها . كما ان الموقف المسبق من اعمال الحكيم ليس عيباً في ذاته ، فلا شك ان التاريخ الفني للكاتب يلقي الضوء الكاشف على اعماله الجديدة ، ولا شك ايضاً ان الناقد العلمي الحقيق هو الذي يستنير بتاريخ الفنان المنقود من خلال اعماله السابقة ، مضافاً اليها « وجهة نظر » عامة الى الادب والحياة . . . فليس « الموقف المسبق » في ذاته بشيء معيب ، وانما « الجمود » على هذا الموقف يرفض كل تنبيه له او تطوير يفقد وظيفته الاساسية في رؤية العمل الفني من زاوية اكثر عمقا . اما المناهج النقدية التي تحتمي بالدلالات الاجتماعية والسياسية للعمل الادبي اكثر من غيرها ، فان القصور لا يصيبها من جراء ذلك الهدف النبيل . . فلنناقد المنحاز فكرياً الى وجهة ما ، نستطيع البحث عن طبيعة الرؤية الفكرية للفنان المنقود دون ان يخرج عن وظيفته كنقاد اذا استطاع ان يكشف عن ابعاد هذه الرؤية في اطار العمل الادبي بمجموعة من العناصر الفنية والفكرية . اي ان القيمة « الفكرية » او « الدلالة » الاجتماعية او « الهدف » السياسي ، من الممكن الحصول على اي منها — نقدياً — ضمن الاحاطة ببقية عناصر العمل الفني ، وليس بمعزل عنها . فالبناء الجمالي والنفسي للعمل يشترك مع بنائه الفكري في تفاعل دائم مستمر . ومن هنا كان التقاط الدلالة الاجتماعية عملية شاقة عسيرة ، لانها تستلزم التعمق البصير بكافة جوانب العمل الادبي ومنعطقاته وزواياه وابعاده . بهذا الشرط وحده يمكن الحصول على ايظاهرة فكرية او فنية من العمل الادبي دون احاطته الى دمية او جثة هامدة . . سواء

بالتصور الساذج الذي يدفعنا الى التقاط ما يمكن تسميته بـ « المعنى القريب » لهذا الموقف السياسي او تلك الواجهة الاجتماعية التي تصلفنا في احدى منحنيات العمل الادبي بغير ان نتبع في صبر واثابة واهانة الضمير العلمي ، تشابك هذا الموقف او تلك الواجهة مع غيرها من عناصر العمل الادبي . فربما نصل بواسطة هذا التشابك الى ما يكون خابلا للاختفاء عن النظرة المعجلي المسبقة ، هذه التي ترى لون عيني صاحبها اكثر مما تراه في العمل المطروح للنقد . فلنناقد الذي لا يعنيه سوى « المعنى القريب » يقوم في واقع الامر باغتيال العمل الادبي والتثليل بجقته . لانه يضطر - للاجساد بهذا المعنى القريب - ان يسلك بالمهيكل العظمي المجرد للعمل الادبي مهما كلفه ذلك ان يمزق اللحم المكسوبه هذا الهيكل او ان يسفح الدماء الجارية في شرايينه . . . وكان الاولى به ان يضع كلا من شرائح اللحم والسم والعظم تحت الميكروسكوب حتى اذا تم له اكتشاف العمل الادبي « ككل » استطاع معذراً ان يتناول العنصر الذي يستهويه بما يشاء له من التخصص والتعميل .

على هذا ، نحن نبداً رحلتنا مع « ايزيس » الحكيم ، بان نشير الى اختياره المادة الاوابة للاسطورة المصرية القديمة من المصدر اليوناني المعروف «بلوتارك» . ربما كان هذا الاختيار هو اول ما يضع ايدنا على احد جوانب السلب في عمل الحكيم لا ان المصدر اليوناني غير موثوق فيه ، فهو فيما اعلم اقدم المصادر التي صاغت الاسطورة الفرعونية صباغة شبه متكاملة . ذلك ان النصوص الاوربية التالية لبلوتارك ، في العصور الحديثة على وجه اخص ، قد اعتمدت بنماجه: الاكتينية على نقل اجزاء الاسطورة المبعثرة بين اوراق البردي وجدران المعابد والاهرامات ، ولم تحاول ربطها على الاطلاق ، لما بين هذه الاجزاء في كثير من الاحيان من تناقضات لا سبيل الى حلها ، او خلاصات لا دليل الى فهمها . حينئذ اكتفى المؤرخون والمصروlogيون في اوربا وامريكا بنقل اجزاء الاسطورة المبعثرة كما هي مهما احتوت على التناقض المستحيلة التجاوز . وقد تفاوضوا بذلك اي عمل توفيتي او حل وسطي من شأنه ان يربط بين اجزاء الاسطورة ربطاً شكلياً على حساب مضمونها وجوهرها ، اي على حساب الاسطورة نفسها ، بتزيينها سواء بالبتر او بالاضافة او التحفظ . اراد الحكيم ان ان يستقي ماحته الخلم من مصدر متكامل او شبه متكامل ، ومعترف به من الاوساط العلمية ، فكان المصدر اليوناني هو مصدره الوحيد . لهذا يحسن بنا ان نقرأ بلوتارك مباشرة حتى نتعرف على

أوجهه النقص التي انعكست بلا ريب على « ايزيس » الحكيم . فخلد كنب هذا المؤرخ اليوناني نصه عن الاسطورة المصرية في شكل « رسالة » الى كليسا . وهو يبدأ هذا النص في رقم ١٢ بقوله « هك القصة ارويها لك موجزة اشد ما يكون الاجاز ، بعد ان حنفت منها كل ما لا يفيد او ما لا لزوم له (١) » ويعلق الدكتور حسن صبحي بكري في مقدمة الترجمة العربية تعليقا هاما حين يقول ان بلوتارخوس قد « اسفل حواث اسطورة ايزيس واوزوريس لتفسير آرائه في الاخلاق والدين والفلسفة » . معنى ذلك ان ثمة شائئين رئيسيين — ولقد التفتل الان — في المصدر اليوناني : اولهما انه « ناقص » ، والاخر انه صيغ وفق مقولات بلوتارك في الاخلاق والدين والفلسفة ، اي ان النص الذي بين ايدينا هو الركيزة المؤولة عند بلوتارك ناويلا يتفق واراائه ومعتقداته .

هذا اول جوانب السلب في عمل توفيق الحكيم . فقد انعكس بلوتارك بشائبيه المذكورين على مسرحية « ايزيس » اذ هي اعتمدت على احداث الاسطورة كما رواها بلوتارك ولم تمن قط بما لدى المرجع الاوروبية الاخرى من ثراء بالرغم من كل ما يعترضها من تفكك وعدم اتساق (٢) . ولكن توفيق الحكيم اراد من جهة اخرى ان يعوض هذا النقص في « الهيكل العظمي » للاسطورة بالبيت فيه روحا ، وان يكسوه بما لدبه من لحم ودم . . فجعل من قضية (الموت والبعث) عبودا مقريا للمسرحية ، وهو الامر الذي لم يتنبه اليه اولئك النقاد الذين اخذوا عليه ابتعاده النسبي عن الاصل المصري القديم للاسطورة ، دون ان يبرروا ذلك باعتياده على بلوتارك . ولربما كانت اسطورة « ايزيس واوزوريس » هي النبع الاول الذي استقى منه الحكيم نظرية الخلود التي اودعها روايته الرائدة « عودة الروح » جاملا من هذه الاسطورة بالذات اطارا رمزيا للروح الخالدة في ارض مصر . ومن هنا استطاع القول دون اية محاولة اجتهادية للتفريغ المتصف ، ان محور الموت والبعث في ادب توفيق الحكيم انما شق طريقه من استهلام الفنان لمضمون هذه الاسطورة وجوهرها الممي . قبل تطبيقها على احداث مصر المعاصرة . اي ان « ايزيس واوزوريس » كانت بمثابة الصياغة النظرية لفكرة الخلود عبر الموت والبعث التي حاول الفنان تطبيقها رمزيا في « اهل

١ - ارجو متابعة نصوم بلوتارك في الترجمة العربية للدكتور حسن صبحي بكري

— الله كتاب — دار القلم — القاهرة .

2 - S.H. Hooke, Middle Eastern Mythology, 1963.

الكهف « وواقعيا في « عودة الروح » . ثم ها هوذا بعد ربع قرن من الزمان يعيد صياغة الاسطورة نفسها مباشرة حتى يؤكد ارتباطه بالمعنى النظري السابق على ضوء تطبيقه هذا المعنى على تاريخنا الحديث . وهكذا اقلت الحكيم من رقة بلوتارك حين اتجه في ثقة واعتداد الى القيم الروحية السابقة التي تشتمل عليها الوحدة الحضارية الممزقة في التاريخ المصري منذ ايام الفراعنة الى عصرنا الحاضر . فكما ان الحكيم اراد من « اهل الكهف » ان تكون صياغة وحدوية لتاريخنا الحضاري ، فجمع فيها بين مصورنا الرئيسية المخططة دينا والمتحدة جوهر . . اقبل في « ايزيس » يكرر نفس المحاولة العظيمة متخذا من نظرية الخلود ، محورا فكريا يدور من حوله ثنائي الموت والبحث في حركة جدلية مهيبة ، عكسا هذا الجوهر الفلسفي على واقعنا الاجتماعي المباشر . من هنا كان لا بد من ان يستغنى عن الكثير مما اورده بلوتارك وان يضيف من عنده الكثير مما لم يورده المؤرخ اليوناني .

هكذا نستقبل الفصل الاول من « ايزيس » الحكيم ، وقد خصص الفنان منظره الاول لتصوير القهر من جانب السلطة ضد جماهير الشعب ، ممثلا السلطة بشيخ البلد والشعب بمجموعة الفلاحات البائسات . كذلك تصوير هروب المفكرين والكتاب « على شاكلة توت » من المسؤولية تحت شععار (التسجيل فقط) او الفن للفن . وفي الجانب الاخر يبرز الكاتب المناضل « على شاكلة مسطاط » والخير المجل في كل من ايزيس واوزوريس . فلذا كان المنظر الثاني شاهدا « خدمة الموت » كما يدعوها المصولوجيون في اوربا حين يفكرون خديعة طيفون او « ست » لشقيقه اوزوريس وكيف صنع له صندوقا مذهبا في حجه تماما ، ثم التقى به في النهر . اما المنظر الثالث فتسجيل لدور شيخ البلد في تضليل الشعب وتحفيرهم من ايزيس . وما ان تصادف ايزيس في المنظر الرابع عند نهاية الفصل الاول ، حتى نرافقها مع الفلام الذي شاهد الصندوق وهو يجري في النهر ، ونستجع اليه يحدثها عن صديقه الذي حاول ان يلحق بالصندوق فمات مع التيار المتدفق . حينئذ يقول الفلام :

الفلام : .. ومات من اجل هذا الشيء دون ان يعلم ما فيه .

ايزيس : .. لقد مات من اجل شيء عظيم دون ان يعلم .

وفي مكان اخر يقول الفلام :

الفلام : سوف نسير طويلا .

ايزيس : سامير الحياة كلها (١) .
وتبدأ ايزيس رحلتها الى ببلوس عندما يشير اليها بذلك احد الملاحين
المعبرين في النهر . فما ان تصل في بداية الفصل الثاني قصر ملك ببلوس حتى
تجيب الحراس على سؤالهم حول الرجل الذي تبحث عنه « حيثما حل يبعث
الحياة ، بغير الحياة » . وتلتقي ايزيس بأوزوريس الذي علم اهل ببلوس
ما افاض عليهم بالخيرات ، الا ان ايزيس واوزوريس يطلبان الى ملك البلاد
ان يسمح لهما بالرحيل من اجل « الارض » التي تناشدها العودة « ان
السوء لا يأتينا من ارضنا ولا من نيلنا » . ويحتج الملك على هذا الطلب العجيب
قائلا لايزيس : « انت ترعين مني ان انتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه
ويدهم اركته » . ثم يكتشف ملك ببلوس حقيقة ايزيس واوزوريس ، فيبدأ في
معاملتها بمعاملة الملوك ، غير ان اوزوريس سرعان ما يقول للملك : « ما
من شيء يعمل عندي في الشرف نداك لي ايها الصديق المصري » ، فيودعها
الملك النينيقي في طريقها الى مصر . وهناك تلتقي بتوت ومسطاط الذي
ما يزال يحمل لافتة المفكر المناضل : « انا لا احب الجلوس راكدا بجوار
البردى — ولا اقتنع بالنفخ في مزامير العصب — احب ان اخوض الحياة وارى
الناس » . وتعلم من حوار توت ومسطاط ان المصريين يتحدثون هذه الايام
عن رجل عجيب يدعوونه بالرجل الاخضر لانه يحول صحراءهم الى خصب .
ويعد قليل يتعرف الاثنان على الرجل الاخضر الذي لم يكن سوى اوزوريس
متخفيا مع زوجته ايزيس ، وعندئذ يتحول توت عن موقفه التسجليي الخامل
الى موقف الكاتب المناضل ، وينتهي الى قضية الشعب المظلة في حقبة اوزوريس
ويتمهد بذلك امام مسطاط وايزيس . اما مسطاط فيؤكد : « ان اخفاق
اوزوريس ليحبل معنى فلجما . انه لطمة كبرى لكل شيء طيب على هذه
الارض . ان اخفاقه هو اخفاق للحق والخير والشرف .. اخفاق لى ولك ..
ولكن من يدافع عن المثل العليا » . ولكن بقية الجماعة التي كان يامل توت
منها خيرا ، قد اشتراهم طيفون ، فهم الان في قصره : « يدجون له اناشيد
مجده ويلعبون من حكمة الماتر ، وينفخون له في المزامير » ويتبتم مسطاط في
مرارة لا تقارب اليأس : « نعم . في يده قوى كثيرة .. حتى القوى التي كان
يجب ان تكون في صفنا . يا للخيانة ! » . حينئذ تتباور شخصية توت الجديدة :
« توت : نعم اعتمد علي ! .. اني اليوم غيري بالامس . في الماضي كنت

١ — هذا النص وجميع النصوص القصصية عن « ايزيس » مأخوذة من الطبعة الاولى

اكتفي بالتسجيل ، اراقب واسجل . أما الآن فموقفني قد تغير ، لأن كل شيء ، كما قلت أنت ، قد اتضح لعيوننا . بالأمس لم تكن أمامنا قضية واضحة . أما الآن فنحن أمام قضية هي بالفعل قضيتنا قبل أن تكون قضية أوزوريس ، أما أن نترك طيفون ينتصر وتنتصر معه أساليبه ، وأما أن ننصر أوزوريس وننتصر معه خيره ومبادئه . أما أن نسلم للمغتصب كما سلم الآخرون ، وأما أن

نقاوم ؟

لقد عثر اتباع طيفون على أوزوريس مرة أخرى ، ومزقوه أربا أربا ووضعوا كل عضو من أعضائه في كيس ، وحملوا الكيس إلى قواربهم ثم مضوا نحو الجنوب . وهنا ينتهي الفصل الثاني . وكنا قد علمنا من بدايته أن إيزيس قد حملت وولدت ابناً دمه حوريس . وهاتين مع بداية الفصل الثالث بعد خمسة عشر عاماً وقد أصبح الطفل شاباً غنياً ، يستعد مع أمه وتوت ومسطاط لذلك اليوم الرموق حيث ينتزع السلطة والعرش من يدي عمه الآثم فيستردهما كحق سليل . وهكذا تصبح هذه القضية هي المحور الذي يختلف حوله الثلاثة . فايزيس ترى أن العرش لن يعود إلا إذا استخضمت نفس أساليب طيفون في الخديعة والمراوغة ، ومسطاط يرفض أن تكون الفأيسة تبريراً للواسطه ، وأما توت فيصغي إليهما بفكر ، إلا أنه يحسم رأيه أخيراً بالانضمام إلى إيزيس ، فيودعهما مسطاط : « انسي لم اتصر حوريس لأنه حوريس ، بل لأنه يمثل مبادئ . فإذا ضاعت هذه المبادئ فلا معنى عندي لانتصار حوريس . لن أخون القضية الحقيقية من أجل نجاح شخصي . لا .. لن أخون .. هذمكمتي .. وليس لي الآن إلا أن اذهب ولقول لكم : وداعاً . » وتبدأ إيزيس معها فتتفق مع شيخ البلد مقابل ما يريد من فضة وذهب ثم تبدأ المناورة بتحدي حوريس لطيفون أن يبارزه . ويكاد طيفون أن يقتل ابن أخيه لولا تدخل شيخ البلد — البارع — في اللحظة الأخيرة مقترحاً أن تستعد محكمة الشعب العليا . ويوافق طيفون ، فيفاجأ لولا بالانضمام توت إلى إيزيس ، ويفاجأ ثانياً بدخول ملك ببلوس معلناً للشعب كل ما حدث لأوزوريس ، وكان طيفون يخفيه طوال مدة حكمه ، أعلن تفاصيل المأساة التي حاكمها طيفون واتصاره ، فما كان من الشعب إلا أن نادى حوريس ملكاً على عرش البلاد ، وهتف « الموت للقاتل » ولكن إيزيس تحذر ابنها من تطويع يده النقية بدمه الدنس : « حسبنا الشعب وقد عرف أخيراً الحقيقة » . ويسئل ستر الختام .



سوف نلاحظ أولاً ، أن مسرحية « إيزيس » خفيها من مسرحيات الحكيم

تحمل الى جانب وجهتها الرئيسية ، بعض الزوايا الثانوية التي تتحول فـي مسرحياته الاخرى الى وجهات رئيسية ، والعكس بالعكس . اي أن ما نراه محورا رئيسيا في ايزيس ، قد نرى ظللا له في مسرحية أو مسرحيات أخرى للحكيم ، والعكس صحيح أيضا . أقول ذلك وأؤكد عليه حتى لا تتورط فـي تلك الظلال التي تخفي على مسرحية ايزيس من أعمال الحكيم الأخرى ، كمشكلة السلطة والحرية وقضية الالتزام في الأدب ، والفنانتز بين السلام والاستسلام ، وبين الغاية والوسيلة ، وبين ما دعاه الحكيم برجل العلم ورجل السياسة . أن هذه المشكلات والقضايا جميعها ليست الا ظللا لتفكير الحكيم المتصل حول مستقبل الإنسان وحاضره . وهي ظلال تنعكس تارة كإرضية للدراما وتارة أخرى تستقيم أعبائها وتكاثف عتمتها بحيث أنها تكاد تحجب المدلول الرئيسي الكامن في هذه المسرحية أو تلك . فالحكيم يثير قضية الالتزام في الأدب على النحو الذي نشاهده في الصراع بين توت ومسطاط . ولم يحاول أن يجرد القضية من مضمونها الاجتماعي بأن يحاصر الفكرة بين أسوارها التجريدية فيقع من ثم في التعميم والاطلاق — على المستوى الفكري — والمباشرة والتقرير على المستوى الفني . وذلك بأن يصبح الصراع بين الطرفين حوارا ذهنيا يقوم على مهارة الجدل والمحااجة المنطقية . وإنما بدأ الصراع في قضية الالتزام بمسرحية ايزيس ، من الأرض الاجتماعية ومشكلاتها التي تبدت في صورة « أزمة الضمير » بين تكريس الفن للفن (النفخ في المزامر) أو تكريسه للنضال الاجتماعي (قضية أوزوريس) . والحكيم بذلك يزواج بين المشكلة في عالمها الرمزي ، ومصدرها الأصلي — كعملية إسقاط سيكلوجي — في العالم الواقعي . فقد كانت قضية الالتزام في الأدب من أخطر القضايا التي واجهت الأدب المصري الحديث في إطار المعارك النقدية التي اثرت حينذاك (١) حيث صدرت « ايزيس » الحكيم تصور موقف كاتبها الذي لم يشترك في المعركة النقدية بصورة مباشرة . والصراع بين توت ومسطاط ينتهي بعملية تحول مزدوجة . فهي من ناحية تحول توت عن الموقف « التسجيلي » الى الموقف (النضالي) ، ومن ناحية أخرى هي تحول مسطاط عن المشاركة في اعتلاء الحق عرش السلطة عن طريق المشاركة في اعتلاء الباطل والخديعة والمراوغة عرش الوسيلة الى هذه السلطة . أن عمليتي التحول هاتين تدلّاننا على إحدى سمات التوفيق والإجادة في منهج الحكيم

١ — عام ١٩٥٤ بين العقاد وطه حسين من جانب ، ومحمود العقاد ومبدع الحكيم تيس

ولويس عوض من جانب آخر .

التعبيري، وهي الاعتماد على التناقضات الكامنة في الشخصية أو الحدث أو الموقف في ايجاد حركة داخلية في البناء المسرحي . لهذا لم ينجح مطلقا الى تغيير توت على اثر « جدل عقلي » بينه وبين مسطاط وانما على اثر « صراع اجتماعي » بلغت به قوة الجذب ان شد اليه توت في جانب التفاضل من لجل الحق والتقدم . وبالإضافة الى ان هذه النقطة هي إحدى الركائز المنهجية في تفكير الحكيم حيث يجعل من الحركة الاجتماعية منطلقا لكافة الصراعات والتفجرات الكامنة في احشاء الواقع والصعيد الفكري على حد سواء ، فان هذه النقطة ايضا تعد إحدى الركائز الفنية في مسرحية ايزيس حيث لا يجعل منها معرضا او منحفا ذهبيا للصراع بين الخير والشر ، اذ بينما تقف ايزيس الى جانب توت ومسطاط وحوريس واوزوريس موقف الجبهة الواحدة المتحدة ، فثنا نلاحظ التناقضات الدينامية بين كل شخصية ولخرى . ولهذا السبب بالذات ، جاءت المسرحية ميلا حيا متحركا ، غير اننسي اعود الى قضية الالتزام التي اثارها الحكيم في هذه المسرحية ولقول انها لم تكن قط المشكلة الرئيسية في الدراما ، وان كتمت قد شاركت في المعركة الدائرة في الحقل الادبي المصري آنذاك برأي صاحبها الذي يعتد به ، وهو القومي الكابل بأهمية الانشواء الثوري تحست راية التقدم الاجتماعي في اطار الادب الرفيع .

كذلك هناك قضية « السلطة » التي لاحت لنا في الاتفاق منذ دبر طينون المؤامرة لتسقيفه اوزوريس وكيف دارت رحى الاحداث حول محاولة ايزيس استرداد العرش السليب . وتبدو هذه القضية طوال المسرحية ، وكأنها قضية رئيسية ، بينما ليست هي في واقع الامر سوى « الهيكل » العظمى للأسطورة التي كساها الحكيم بضمون فني آخر يسهل الحصول عليه من مراقبة الاحداث الواقعة بين « موت » اوزوريس و « بعثه » مرة ثانية . فهذه الاحداث لم تكن سوى التفاعلات الدائمة بين مرحلتي الموت والبحث لصياغة نظرية الخلود في ميلاد « حوريس » الابن . ولربما كتبت هذه « الوقائع » الجاهزة في الاسطورة هي التي اهدت الحكيم بأبسط الصور الفكرية واوراقها في نفس الوقت لتقييم فكرة الخلود المصري تقييما فنيا .

الا ان هذا التقييم خافه التوفيق مرارا كما قلت ، حين كان الحكيم يستمد مادته الخام من بلوتارك .. فلقد شغل بلوتارك بالبرسة والملكة ايزيس ، وأغلغ تملها البطولة التراجيدية الرامزة اليها شخصية اوزوريس اله الخصب المعذب (١) بمبارغم من ان خلو « أهل الكهف » — اول

٢ — راجع كتاب « المسرح المصري » — د . لويس هسوي — ١٩٥٤ — دار

تراجيديا مصرية — من البطل التراجيدي المصري ، لم يكن عملا مبررا غنيا ، فلن « ايزيس » تصرخ وتحثع بأن مأساة اوزوريس تتضمن بطولية تراجيدية «جاهزة» هي بطولية اله الخصب الذي يفسر خطيئته في اخصله . لا شك ان الحكيم رفض من النص البلوتاركي لاهوت ايزيس واوزوريس ، فجعل منهما بشرا عاديين ، ولكنه كان يستطيع ان يعادل بطولية اله الخصب الممضئ بمعادلة موضوعية تتناسب مع طبيعة المرحلة الحضارية التي يرمز اليها من خلال العمل الدرامي . لقد تسبب غياب اوزوريس كبطل تراجيدي — من مسرحية ايزيس في كلفة المسالب التي اخذها بعض النقاد — كلويس عوض — (١) على توفيق الحكيم . . . كان يقال على سبيل المثال انه لم يفهم معنى حجاب ايزيس او حادثة المقرب الذي لدغ حوريس . او كيف انه احتال على وصول جثمان اوزوريس الى ملك ببلوس فقال انه بيع كالرقيق من بعض الملاحين ، وكيف انه اغفل حكاية الشجرة التي ضمت الصندوق بين احضان جذعها الضخم .

ان توفيق الحكيم لم يترجم بلونارك حرفيا ، لغد رفض منه الكثير ، واضاف اليه الكثير . بل ان الحصيله النهائيه لمسرحية الحكيم تؤدي بنا الى نقض ما اراده المؤرخ اليوناني ، حين جعل من المسرحية تجسيدا دراميا للصراع بين الخير والشر . هكذا نفس لماذا لم ينصرف الحكيم الى تفاصيل الاسطورة فاستعاض مثلا بقول ملك ببلوس لايزيس : « انت تريدني مني ان اتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم اركانه » من تصوير حكاية الشجرة التي ضمت صندوق اوزوريس . كما انه حاول ان يهوغ حوريس في قالب قريب من شخصية هاملت فلا نصبح القضية مجرد الحصول على للعرش — كما هو الحال في مسرحية « اوزوريس » لعلي احمد باكثير (٢) — وانما تصبح تجسيدا واعيا عميقا لحيرة الانسان المعاصر وعذابه بين الرفض والتقبل (الذي انعكس بدوره في صورة اخرى بين توت ومسطاط) من اجل المثل العليا والقيم الانسانية التي تاضل من اجلها اوزوريس . ولهذا السبب اميل الى القول بان توفيق الحكيم لم يقصد قط الى استلهم مأساة اوزوريس كمأساة ، بل كمشجب يعلق عليه ثياب افكاره الراهنة الخاصة بالمجتمع المعاصر له . ومن هنا انصب اهتمامه اسلسا على شخصية « ايزيس » التي كافتحت وفاضلت من اجل الحق ، وان تم لها النصر بوسائل غير مشروعة في

١ — المصا ١٦-١٧ و ١٩٥٧-١٩٥٨

٢ — يناير ١٩٥٩ — الطبعة الاولى — الشركة العربية للطباعة بالقاهرة .

٢٠٩ الفصل التاسع : الموت والبحث في نظرية الخلود

عرف أوزوريس ومسطط ، وإن تم ذلك غنيا بطريقة مفتعلة هي وصول ملك ببلوس نجاة الى محكمة الشعب المصري « حسب خطة موضوعة من قبل » ليعيد الحق الى تصالبه .

كان غيب البطل التراجيدي المصري من هذه المسرحية اعلانا حليما بغيابه من اعمل الحكيم جميعها ، لان الفرصة المهيأة في جسم الاسطورة قد ملئت نهائيا باستخلاصه العمود الفقري لضمونها الكائن في نظرية الخلود كصيغة نظرية للجدل الحي العميق بين الموت والبحث في حياة مصر ، واغفاله التام للعمود الفقري لشكلها الكائن في البطل التراجيدي . وبالرغم من ان علي احمد بكثير في مسرحيته قد اعتمد على النصوص المصرية القديمة المبعثرة (١) وليس على النص اليوناني ، فإنه لم يوفق أيضا في تصور البطولة التراجيدية لاوزوريس ... اذ نراه يتفق مع الحكيم في موقف ايزيس من معركة السلطة « شر لا بد ومن ورائه الخير » (ص ٩٧) . واذا كان بكثير قد وصف الشعب على لسان ايزيس بالاخلاص والوفاء (ص ١٠٦) فان الحكيم اثر ان يجعله مظللا من جانب القوة . ولقد اضاف بكثير بقترايه من الجو المصري القديم للأسطورة فكرة « انصار اوزوريس » المتجمعين في شمال الدلتا . وإن كان بكثير لم يعنه كثيرا التركيز على اتهام طيفون أو «ست» لايزيس بالزنا مع حوريس ، فان الحكيم جعل من هذا الموقف مشهدا دراميا كاملا . غير ان اوجه التقارب والخلاف هذه بين بكثير والحكيم لا تفسر لنا التقاءهما في غياب البطولة التراجيدية من مسرحية كل منهما في حدود أي تعريف لهذه البطولة من اليونان الى العصر الحديث . فإنه من الغريب حقا أن يتناقض الحكيم مع زميله بكثير في المحور الاساسي لكل من المسرحيتين ، ثم يتفان في اغتيال بطل المأساة ، أو في عدم انبلاء في أرض المسرحية المصرية . فقد بلغ التناقض بين الكاتبين مداه حين اقتصر الصراع في مسرحية بكثير على الصلابة المجردة : الخير مع الشر ، والحكمة مع القوة . وهو يلتقي بذلك المفهوم الميتافيزيقي للصراع الإنساني مع مضمون رسالة بلوتارك حول ايزيس بالرغم من أنه لم يستوح هذه الرسالة في صياغة مسرحيته . وهكذا ينقذ حوريس عمه الخائن من القتل وهو يلخص فكرة بكثير وبلوتارك الميتافيزيقية قائلا « .. ويحكم ليس خلاصكم في قتله وقتل لمثاله ، وإنما خلاصكم في نفوسكم وابدانكم .. ان تتله ان يفيكم شيئا وإن يتخذكم من شر ما هو كائن في ضمير الغيب » (ص

١ - راجع النص العربي المترجم بقلم كمال «الدين النجاوي» - اسطغ. نمرودية - الكتاب المسيسي - كدار القومية للغة والادب والثقافة .

(١٣٣) . وعلى ضوء هذا المفهوم المتألفيزيقي تصور بلكنير دور ايزيس في المسرحية وكنتها المخلص القادم الى بيلوس لشفاء المرضى .
 أما توفيق الحكيم ، فبالرغم من أنه على النقيض من باكتير ، في اعتماده شبه الكامل على النص اليوناني لبولوتارك — في صياغة الأحداث — إلا أنه كان على النقيض من بلكنير وبولوتارك مما في صياغة الفكر والمجتمع . فهو لم يصف الشعب بالوفاء حقاً ، بل أكثر وصفه بالتفليل ، إلا أن الصراع الطويل المر خلال المسرحية كان صراعاً اجتماعياً في جوهره : الشعب ضد أعداء الشعب . وما بقي فكله وسائل تخضع لاصول التكيف المؤقت ، على ضوء الاستراتيجية البعيدة المدى . ومن هنا يرتبط معنى الموت والبعث في « ايزيس » بنظرية الخلود عند توفيق الحكيم ، التي استخدمها فيما مضى ومصر تعاني ويلات المخاض والولادة حين كتب « عودة الروح » و « أهل الكهف » . .
 وعاد مرة أخرى يجسد بها آلام مصر الثورة التي كابدها الشعب المصري منذ بداية الخمسينات ، وهو يفاضل الغزو الخارجي ممثلاً في الاستعمار ، ويكافح الاستبداد الداخلي ممثلاً في الرجعية . هذا الفنان العميق الايمان بخلود مصر وأرضها وروحها وشعبها ، يعود فيؤكد لنا في أزمة الازمات إلا تخاف الموت لأنه ليس إلا جسراً الى البعث والحياة الدائمة التجدد .
 ومعنى ذلك أن محور الموت والبعث أو نظرية الخلود في أدب توفيق الحكيم هو المحور السائد على مراحل أزمة الروح المصرية مع الواقع الخارجي حيناً ، وواقعها الداخلي أحياناً . ومعنى ذلك أيضاً أن هذا المحور ليس إلا واحداً من الخيوط العديدة التي تتشابك فيما بينها لتكون وجهة النظر الشاملة لهذا الفنان التقدمي والفكر الثوري . أما السبب في بقاء هذا الخيط الأول — الموت والبعث — محورا غنياً وفكرياً حتى أحدث مراحل تطور توفيق — الحكيم فإن هذا ما تجيب عنه المسرحية التي شغلت بال النقاد والقيّام والمشاغدين لمدى طويلاً : « يا طالع الشجرة » .



« أن الجمال القديم قد استوى على عرشه ، وما علينا إلا أن نميده ، أما الانتاج على غرار هـ فلفو وتكرار لن يضيف جديداً ، ولا ينفع إلا الطلاب في تمريناتهم ، وحذاق المغلدين المرتزقين من حرفة محاسبة الاقدمين . والآف منهم يظهرون في كل جيل وفي كل فن ، ويعيشون على براعتهم وأجادتهم في النقل الامين للجمال الخالد . ولكن الابتكار يجب أن يستمر . وهو لن يسى ابتكاراً إلا اذا شق طريقاً آخر غير مألوف ولا معروف ، حتى وإن كان غير مستساغ . . ولا بد من الخيار بين امرين : إما أن تجلس بجوار الجمال الخالد نسرده

ونكره . وأما أن ننهض لثرتاد قريبا جديدة لا تستسيغها أذواقنا القديمة ... وفي رأيي أنه لا داعي الى الاختيار هنا . يكفي أن نقبل الامرين معا : نعيش مع الجمال الخالد التقليدي ونستمتع به ، وننهض مع ذلك أحيانا لثرتاد الجديد ونفتح صدورنا صابرين على مقاعب فراقته .

باستثناء هذه الاسطر التي جاءت قبيل نهاية مقدمة « يا طالع الشجرة » .. تكاد تصبح بقية المقدمة كلمات مضللة . ذلك أن مجرد الحديث عن المسرح الجديد في أوروبا المعاصرة في صدر الحديث عن « يا طالع الشجرة » من شأنه أن يورط القارئ في لبس شديد إذا ما انتهى من قراءة هذه المسرحية . فهي تتضمن بلا شك اضافات عديدة الى التكنيك المسرحي المصري ، غير أن هذه الإضافات لا تلقى بها دفعة واحدة بين احضان بيكيت ويونسكو وروبير بنجيه . ان هذه الإضافات التي لا تعدو أن تكون الغاء لغواصل الزمان والمكان لا علاقة لها باضافات مسرح الميت أو اللامعقول . اضافات الحكيم ترتبط عضويا بهذا الذي يريد أن يقوله من خلال عمله الانبي . وما يريد أن يقوله في « يا طالع الشجرة » ليس جديدا على الاطلاق . انه تطور طبيعي لحوار الموت والبعث في نظرية الخلود التي شغلته بها الروح المصرية منذ بواكير انتاجه . وبالتالي ، فإن الإضافات التكنيكية التي نلبس آثارها على « يا طالع الشجرة » ليست إلا انعكاسا لهذا التطور الفكري وتفاعلا معه . ومن هنا كانت تلك الإضافات صدى مركزا لفكرة الموت والبعث في مرحلة جديدة لا علاقة لها بالبعث ولا باللامعقول . وهي مرحلة سبق لتوغيق الحكيم أن اثار إليها في مسرحية « ايزيس » حين جعل من لوزوريس في ببلوس رسولا للحضارة المصرية بوجهيهما الملدي والمعنوي ، على التقيض من باكتير ومفهومه الميثافيزيقي الذي ألقى عليه أن يجعل من ايزيس (متجاهلا لوزوريس بالرغم من اختياري له مبادا للمسرحية) مجرد سلحرة تشفي المرضى . ان هذه الإشارة من الحكيم الى ان مصر « أصل الحضارة » بمنابة الرمز الشامل الى خلود الروح المصرية خارج الزمان والمكان . فهي ليست قاصرة على ارض مصر القديمة او الحديثة وانما هي تتجاوز عقارب الساعة وأسوار علم الجغرافيا الى آفاق بعيدة لا تحد . لقد أراد الحكيم بوعي كامل في « يا طالع الشجرة » ألا يستخدم اطارا زمنيا خاصا كما صنع بعصر الشهداء في « اهل الكهف » او اطارا مكائيا خلاصا كما صنع بعصر الفرعونية في « ايزيس » .. لقد أراد أن يثبت من اعقق ابعاد الروح المصرية التي يعبر عنها الفولكلور بكلمات تبدو كما لو كانت بلا معنى ، ثم يطلق الى أرجح الامداد التامسائية التي يعبر عنها العقل البشري بكلمات تبدو هي الأخرى كما

لو كانت بلا معنى . وعندئذ يتبدى الهيكل العام في « يا طالع الشجرة » وكأنه الجسر الممتد من المنبع إلى المصب ، أو من الأرض والجذور الغائرة في تلافيف تربتها إلى السماء والفروع العابرة في اجواز الفضاء . فبالرغم من المصدر المحلي العميق لـ « يا طالع الشجرة » فإن هذا المصدر يقوم بدور (رسول الحضارة) إلى العالم الإنساني أجمع ، ليؤكد الحكيم « أخرى فكرته القائلة بأن مصر أصل الحضارة : في المستوى الفكري بقودن « أرابي إلى نظرية الخلود ، وفي المستوى الفني يقودنا إلى تداخل الإله والانسـ . وغيب الفواصل بينها .

من هنا تكاد نتفق مع لويس عوض في قوله أن ثمة خطأ واضحاً صريحاً قد يتعرج أحياناً ويمر بمحطات فرعية ولكنه على كل حال خط واضح وصريح يقوم على استخراج أسس فكري من الفن الشعبي . ولكننا نمود فنختلف معه في تخصيصه لمحور « يا طالع الشجرة » بأنه الصراع الحائر في نفس الإنسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة وبين الأخصاب بالعقل والأخصاب بالجسد بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات الإبدية بين عقل الإنسان وروحه . ثم ينتقل إلى القول بأن الحكيم يريد أن يقول أن الإنسان منهم في جريمة لم يرتكبها بعد وهو قتل فكره لمادته وقتل روحه لجسده . والمسرحية إذن هي قصة الإنسان : مأساته بين العقل والروح وبين العلم والدين (١) .

تختلف مع لويس عوض في هذا « التفسير » لأنه غير صحيح ، بل لأن عملية التفسير النظري لمثل هذه المسرحية لا تصل بنا إلى تقييم متكامل لجوهرها . فهي لا تركز على دعابة فنية من الأساطير القديمة كما هو الحال في « أهل الكهف » و « أيزيس » ، ومع هذا فإن بناءها لا يختلف عن البناء الأسطوري في شيء : أنها ليست مسرحية رمزية أو تعبيرية أو تجريبية أو عينية ، إلى بقية مسيمات تلك القائمة المعروفة في أصول النقد المسرحي الأوربي . وهي قد تتمسك بإطراف الرمز من هنا أو هناك ، وقد تحاكي أعمال التعبيريين من إحدى الزوايا ، ويمكن أن يقال أنها تنقلش قضية مجردة أو أنها قريبة من مسرح العبث في أشياء وأشياء . إلا أنه يبقى بعد ذلك كله أمر هام هو أن بناءها ككل لا يخضع لاية تسمية من هذه التسميات ككل بل هي تتخذ لنفسها مساراً خاصاً هو المسار الأسطوري . وكأنها أراد الحكيم أن يستبدل الأسطورة القديمة كدعابة فنية بقيم على أسسها البناء الفكري ، بأسطورة حديثة تتجاوز دور الوسيلة أو الأداة الفنية إلى أن

(١) راجع «مقالات في النقد والكتب» - د. لويس عوض - مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٤ .

كون هي بعينها البناء والأساس لا مجرد دعابة أو مشجب يعلق عليه الفنان فكسلره .

وإذا عدنا الى ما سبق ان اشرت اليه منذ قليل ، وهو ان الحكيم نسي « يا طالع الشجرة » انطلق من اغوار الروح المصرية الخالصة الى ارحب الاماد الانسانية ، وان بناء المسرحية هو الجسر الممتد من المنبع الى المصب ... لاستطعنا ان نستكمل هذا التصور الان على ضوء ما وصلنا اليه من ان الحكيم في « يا طالع الشجرة » استهدف خلق اسطورة حديثة . وقد ارادها على ذلك النمط من اساطير الموت والبحث التي عرفها الهنود في « الطفل كرشنا » والبابليون في « تومز » والمصريون القدماء في « اوزوريس » والاغريق في « ديونيزوس » كما عرفتها المسيحية في ثلوثها المقدس . وجميعها تؤكد على حقيقة جوهرية واحدة هي ان الفداء طريق محتم في وجه الانسان من اجل الخلود . هكذا تظل « المنقاء » تجمع اطيب النبغات طول العالم لتبني عشا ، ولا تلبث ان تحترق هي والعش معا بين احضان اشعة الشمس الذهبية . وما ان تتحول الى رماد حتى تعود دورتها من جديد مع الربيع ، فينبثق من الرماد طائر جديد يجبع اطيب النباتات طول العالم تسم يحترق بلهب الشمس .. وهكذا . لم يشأ الحكيم ان يستلهم الرمز الفينيقي او البابلي او اليوناني ، بل ان استخدمه السابق للرمز المصري القديم في مسرحية « ايزيس » كان مقصورا على « استخدام الرمز » كمشجب على عليه بعض افكاره بشأن القضايا المعاصرة . لها في « يا طالع الشجرة » فقد استطاع ان يخلق اسطورة حديثة تضم في خطها العام الى اساطير الفداء والبحث والخلود ، وتتمثل على وجه خاص ما تقول به المسيحية حول الصعود الالهي . ولكنها من زاوية رئيسية تستلهم احداث العالم المعاصر اطارا للمضمون المحلي الدائم التجدد والخصوبة . ولهذا السبب بدأت المسرحية من النولكور المصري « يا طالع الشجرة .. هلت لي معاك بقرة .. تحلب وتستقني .. بالملقة الصينسي » وانتهت بخاتمة الصعود المسيحي . وبين البداية والتهمة كان الانسان في كل مكان ، والعقل البشري اينما وجد ، في صراع لا يكل ولا يبدأ من اجل ان تتبلور لنا في اخر المطاف هذه القضية المحددة ، فكرة الجنور والاستمرار معا .

من هنا تبدأ « يا طالع الشجرة » (١) بحادث اختفاء زوجة . وما ان يبدأ المحقق في التحقيق حتى يرى الزوج والزوجة معا بتبادلان الحديث : هو

(١) تعيد الدراسة على الطبعة الاولى - ١٩٦٣ - مكتبة الادب - الجليلي بالقاهرة.

يؤكد ان الثمار لكي تنمو نوا عظيميا لابد من تسميد الشجرة بالسماد الجيد، وهي نجيب اجابة تبدو وكأنها كانت بعيدة عن الموضوع فنذكر ابنتها التي لم تولد بقولها انها هي التي اسقطتها « كانت اول ثمرة .. وانا التي اسقطتها بيدي » وهي تراها دائما — كما يرى زوجها السطحية المربطة عند شجرته بالحديقة — جميلة يكسو جسمها الصغير الاخضرار الدائم . يستخدم الحكيم في ذلك المقطع الاول من المسرحية احدى الوسائل الفنية المعروفة بالفلاش باك في مزيج واحد مع احدى الوسائل الادبية المعروفة بالتداعي الذهني . بواسطة الفلاش باك يستوقف المحقق عند احدى النقاط ليذكر بعينه درجة انتقامه او اللاتفاهم الذي يعيش فيه الزوجان قبيل وقوع حادث الاختفاء . وبواسطة التداعي الذهني نذكر نحن ان اختلاف الموضوع الذي يتحدث عنه الزوج من الموضوع الذي نتحدث عنه الزوجة لا يعني انها مختلفان من حيث الجوهر ، فنكاد الكلمات ان تكون واحدة بشأن السطحية الخضراء او البنت التي لم تولد ! وعندما تتطابق نفس الكلمات على شيئين مختلفين من حيث المظهر ، علينا ان نحقق فيما اذا كنا على اختلاف حقيقي . فلربما كانت البنت هي السطحية ، والفنان يستخدمها كوجهين لعملة واحدة ، ولربما كانت الزوجة والزوج شخصية واحدة ، بنفس المنهج التعبيري . لو اننا تصورنا المسرحية كاسطورة حديثة ، لكان في استطاعتنا ان نصل الى تلك النتيجة ، وهي ان الحكيم يخلق ما يمكن تسميته بالشخصية المزدوجة . ولكن نسي استطاعتنا ان نفجو من عملية « التفسير » التي تتطلب معنى لكل رمز ، ورمزا لكل جزئية من جزئيات العمل الفني سواء كانت شخصية او حدثا او موقفا . لقد كان الامتزاج الذي احدثه الفنان بين الفلاش باك والتداعي الذهني بمثابة الاداة الفنية الجديدة فقد اصبحا معا صورة كيفية جديدة لاحدى وسائل التعبير الاسطوري . التعبير الذي يعتمد اساسا على الانتطالعة العنوية غير المبررة ذهنيا ، كما يعتمد من زاوية اخرى على الماضي في لحظة الحضور، او ما ندعوه بلغة علم النفس بالتداخل الزمني في المخيلة كالحلم . وبالرغم من انها تبدو للوهلة الاولى وكأنها اداة غنية يستوجبها السياق المجرد ، الا انها في نفس الوقت اداة فكرية توميء الى وحدة التاريخ الزمني : الماضي والحاضر والمستقبل (الذي تمثلة نبوءات الدرويش في المسرحية) كتعميق لفكرة الجذور والاستمرار .

ثمة علاقة في القسم الاول من المسرحية بين اختفاء الزوجة ، واختفاء السطحية في وقت واحد ، تقريبا . ولنتتبع اولا موقف الزوج من اختفاء الاولى حين يقول انه لا يشك في ان تحويل جسدها كله الى سماد شيء يسرها ،

لانه يغذي هذه الشجرة فنتج برتقلا عظيم النمو « وهي التي تهتم اهتماما بالغا بالنمو العظيم »

وينور هذا الحوار الهام بين الزوج والمحقق الذي اصر على خلق الشجرة من جذورها حتى يتأكد من أن الزوج لم يرتكب جريمة قتل ولم يخف جثة زوجته تحت الشجرة :

الزوج : اتريد أن تكلف شجرتي ؟ .. هل تعرف ماذا تعني هذه الشجرة بالنسبة الي ؟

المحقق : اصرف

الزوج : بل بالنسبة الى حياتي كلها ؟

المحقق : اصرف .. ولكن المسألة تتعلق بجثة وجريمة قتل !

الزوج : هي جيتي .. جيتي انا .. والفأس التي تصيب جذع الشجرة ستصيب رقبتي .. اتفهم ذلك ؟ اتفهم ؟

المحقق : (يعنف) الفأس ! .. أين الفأس ؟

الزوج : (يحاول ان يجلسه) انك تقتلني .. انك ستقتلني .. انك ترتكب جريمة قتل !

هذا الحوار الهام حول الشجرة ، والشجرة نفسها ، يكاد يكون همزة الوصل الفنية بين اختفاء الزوجة واختفاء السحلية . وعندما يسمي المحقق ذلك الحديث الذي تم - في الفلاش باك وبواسطة التداعي الذهني - بين الزوج والزوجة بأنه من قبيل سوء التفاهم يدلل على امكانية وقوع جريمة القتل ، يسخر منه الزوج لانه يقف عند قشور المسيمات دون جوهر المعاني . لهذا يعود الزوج والمحقق معا الى تلك الملاحظة التي يمكن التقاطها بسهولة عند اختفاء الزوجة والسحلية في وقت واحد . فاذا سأل المحقق عن سر اختفاء الزوجة - وهو الامر الذي يعنيه - سألته الزوج بدوره عن سر اختفاء السحلية ، وهو ايضا ، الامر الذي يعنيه . ويعلمه الزوج في النهاية : « انك لن تفهمني .. انك تفهم فقط ما تراه مفهوما لك .. ومهيتك ان تلقي اسئلة بحددة المعنى .. وتريد ان تتلقى منها اجوبة محددة المعنى » .

وتتابع مع المحقق ذلك الحوار الذي يدور بين الدرويش والزوج « مفتش القطار » في القطار ، وكيف ان احداثا هامة ستقع في المستقبل القريب سواء اراد الزوج او لم يرد ، سواء صدق المحقق او لم يصدق .

وجوه الأحداث مجتمعة هو ان شجرة الزوج سوف تطرح البرتقال في الشتاء ، والمشمش في الربيع والتهن في الصيف ، والرمال في الخريف .. هذا اذا سمحت بسمك معين ولا بد من تسبيدها بهذا السواد . والقطار يومئ به الحكيم في صراحة تقريرية الى الزمان ، كما يومئ بشجرة الاعاجيب هذه الى كشف المثل الانساني وابداعه من الاختراعات والمبتكرات . فما ان يبدأ المحقق بالحفر حول الشجرة لخلعها حتى تظهر الزوجة بعد اختفاء طال ثلاثة ايام . وتلع الزوجة على مصر الشجرة ، ولكن المحقق يطمنها بان « جذورها سليمة » وتتمتع الزوجة « ارجو ذلك .. انها حياته » ويسدور الحديث بين المحقق والزوجة حول ما كان بينها وبين زوجها ما شاهد هو طرما منه فيها دار بينهما من حوار حول الشجرة والبنت .. حينئذ تؤكد الزوجة ان زوجها هو الذي حدثها عن البنت ، ولها هي التي حدثت عن الشجرة . ولا يتبقى لدينا بعدئذ اي شك في ان الزوج والزوجة شخصيتا فنية واحدة ، ولكن المؤلف نسجها بادوات القول الاسطوري فجاءت عملة ذات وجهين يتكاملان في رنين واحد يتبني فساد العملة او جودتها . هكذا ايضا تلقي الشجرة مع الابنة مع السطحية في ذلك الثوب الاخضر الذي يكسو الثلاثة من ناحية ، وفي ذلك الازدواج الذي اشارت اليه الزوجة حين اكدت انها لم تتحدث مع زوجها الا عن الشجرة ، وهو لم يتحدث معها الا عن البنت .. على الرغم من ان « المشهد » ، اي المظهر الخارجي الذي رايناه بعيوننا ، كان على النقيض من ذلك . وهذا يعني ان البنت والشجرة شيء واحد . اما السطحية فلها شأن آخر ، اذ ان الزوج ما ان يعد المدة لقتل زوجته بعد ان عادت وتحولت الى « جدار صمت » فلم ترد عليه اين كانت طوال الايام الثلاثة الماضية ، حتى يقلجا بظاهرتين : الاولى هي اختفاء جثة زوجته من مكانها (وقد كتبت الجثة موضوعة على اهبه الاستعداد لتسبيد الشجرة حتى تثر ثمارها العجيبة) والظاهرة الاخرى هي ظهور السطحية « الشبيخة خضرة » بعد طول اختفاء ، ولكن مينة وملقاة في الحفرة ! اي انه نسي الوقت الذي كان يتعين عليه تحويل زوجته الى مسد لشجرة الاعاجيب ، فلهذا السطحية بهذا الدور ، بينما ارتفعت الزوجة من الانتظار . وكان زوجها هي التي سمحت ، اما جثتها التي لا تختلف من حيث الجوهر عن جثة السطحية ، فقد تبللت في الشبيخة خضرة التي طلعت من تلقاء ذاتها بالوت والارتواء في الحفرة . ومعنى ذلك بغير تعسف ، ان الشجرة والزوجة وابنتها والزوج ومسلطته ، يقومون جميعا ببناء هذه الاسطورة الحديثة التي ادموها باسطورة الجفور والاستمرار . وهي تقوم على محور الموت والبعث الذي

تدور من حوله كافة أساطير القداء والخلود ، كما أنها تستفيد من المسيحية فكرة الصعود الالهي بعد القيلة في اليوم الثالث من بين الاموات ، الا انها نضيف بعض عناصر جديدة من شقين : اولها مأساة الانسان الحديث في استمرار الفكر في ابتكاراته (الاختراع العجيب) حتى ولو ادى الامر الى هلاك الانسان واكتشاف جريمته وادانته كما كان موقف بهادر « الزوج » عندما خبر بين اكتشاف الجريمة او نتاج الشجرة العجيب قتل : اختبرت الاختراع العجيب . وهي نفس المأساة التي عالجها نجيب محفوظ روائيا في « اولاد حارتنا » حين خبر اهل الحارة بين السحر والجبلاوي ، فقالوا : السحر ، اي العلم وانتاج العقل البشري . فالابنة التي لم تولد لزوج بهادر ، هي بعينها الشجرة التي لم تثمر بعد ثمارها العجيبة . . كما ان الزوجة التي اختفت ثلاثة ايام ثم عادت فاختفت هي بعينها السطية التي اختفت ثم عادت وماتت . . كما ان الزوجة واحلامها في الابنة التي لم تولد ، هي بعينها الزوج واحلامه في الشجرة التي لم تثمر بعد . هذا البناء الاسطوري الذي يتخذ لنفسه مسارا زمنيا محددًا هو ثلاثة ايام ، بينما يخطط فيه الماضي بالحاضر والمستقبل . . هذا البناء الذي يتخذ لنفسه مسارا مكانيًا محددًا هو البيت والحديقة ، بينما يخطط فيه القطار بالبيت . . هذا البناء الذي يتخذ لنفسه جناحان من المحقق والدرويش لطير بهما فوق نقائص الوجود وصراعا بين التحد والتلاحم ، بين الرؤية الفوتوغرافية والنبوءة . . هذا البناء لا سبيل الى تفسيره او « تحليله » الى جزئيات اولية تستلهم معانيها من خارج العمل الادبي كبقاء من القيم والرموز والدلالات ، وانما يتعين على الناقد ان يقوم بمسألة استقطاب جميع العلاقات الداخلية في المسرحية حول محور فكري واحد . فاذ كانت حتمية الداء الاتساعي من اجل خلود العقل البشري هي هذا المحور الذي تدور من حوله جميع احداث المسرحية وتتجسد شخصياتها وتتلوه مواقفها . . هلينا حينذاك ان نبحث فيما بين البداية والنهاية من المنبع الى المصب وسوف نكتشف « مصر » الحكيم التي صاغ مولكورها في اطار من نسبية المعنى والمعنى ، والفروق بين الشيء في ذاته ولجل ذاته ، وبين الداخل والخارج . مصر التي كانت تطل من كافة مستويات الحوار بين الزوج وزوجته وبين كل منهما والمحقق وبين الدرويش والزوج حول « كل شيء اخضر » فاذ كانت المقولة الشمسية « يا طالع الشجرة » تبدو كما لو كانت بلا معنى ، كما ان المقولة الحديقة « العقل » تبدو كما لو كانت هي الاخرى بلا معنى فلان توفيق الحكيم يزواج بين اللامعنى الشعبي القديم واللامعنى الحديث في مقولة واحدة لها « معنى » هي ان مصر ما تزال —

بالرغم من كل ما اصاب جذورها — قادرة على العطاء والاستمرار في العطاء .
ولما كتبت مصر هي لصل الضلالة أو شجرتها ، تحتم عليها ان تفتدي
رسالتها نحو العنل البشري بالفداء .. ذلك ان الموت هو الجسر الوحيد الى
البعث والخلود .. وتلك هي محلية « يا طالع الشجرة » وانسانيتها ايضا :
انها ننبق من ارض واقنا — حيث يحاول الحكيم ان يكتشف الحلقة المفقودة
بين عمق جذورها واستمرارية عصارتها — ولكنها تستشرف افاننا انسانية
بعمدة المدى .

الفصل العاشر العقل والقلب بين الفكر والعمل

إذا كان الموت والبعث أو الميلاد والموت هما محور نظرية الخلود في مسرح توليقي الحكيم ، فإن هذا المحور لا يدور في فراغ ، بل هو يعمل وفق موازنة صارمة تتم بينه وبين محور آخر هو « العقل والقلب » ، فليس الموت والبعث إلا الشكل الخارجي لذلك الصراع الذي لا يهدأ بين العقل والقلب في أعمال توليقي الحكيم .

وكما أن الموت والبعث يدوران في فلك نظرية مثالية هي النظام التبادلي ، فإن العقل والقلب كليهما يدور في نفس الفلك على مستوى آخر هو مستوى المطلقات : العقل عقل مطلق ، والقلب قلب مطلق ، ليس في هذا أو ذلك مكان خاص لقلب محدد أو عقل معين ، لأنه لم يوجد في ضمير الفنان ما يمكن تسميته بالإنسان النسبي ، لهذا لم توجد في معظم أعماله « الشخصية » الحية . على أنه إذا كان الموت والبعث ، بالرغم من مثاليته ، محورا فكريا في اتجاه التقدم ، كذلك نرى العقل والقلب ، محورا فكريا في نفس الاتجاه . ذلك أن الحقيقي الفني للفكرة الذهنية كان يفلت من يد الكاتب كثيرا من الخيوط التجريدية التي يصادر بها تجربته قبيل عملية الخلق فما أكثر ما افلت منه التكوين التبادلي ، وما أكثر ما افلت منه المطلقات .

ومن ناحية أخرى فإن هذا المحور الجديد يرتبط ديناميا بالمحور السابق ، ثم يرتبط تلقائيا بالعلاقة بين الفكر والعمل .

ولعل مسرحية « شهرزاد » التي أصدرها الحكيم عام ١٩٣٤ ، أي بعد صدور « أهل الكهف » بعام واحد ، تضع أيدنا على أولى حلقات العقل والقلب بين الفكر والعمل ، فهي مسرحية تتخذ من أسطورة ألف ليلة وليلة

« خلفية » لها ، فالاسطورة نفسها ليست هي البناء الدرامي في المسرحية ، وانما هي المقدمة او البرولوج الذي يفترض الحكيم وجوده في مخيلة القارئ ، حتى ينطلق منه الى الافاق البعيدة تملأ عن الاسطورة ، وتفسيراتها المضللة . الحكيم اذن ، لا يعتمد على اسطورة شهرزاد ولا يحاول ان يفسرها ، وانما هو يبدأ من النهاية التي تقول بان شهرزاد البطلة الاسطورية — هي التي استطاعت ان تقتصر على جنون شهریار بحكايات ليلاتها، الواحدة بعد الالف .

يبدأ الحكيم من هذه الخاتمة ليصور لنا مرحلة « رد الفعل » في حياة شهریار ، الرجل الذي صنع نهرا من دماء العذارى لجرد انه شاهد مبدا اسود مع زوجته الاولى فقتلها واقسم ان يتزوج كل ليلة عذراء لا تعيش حتى صباح اليوم التالي . ورد الفعل في حياة شهریار بعد حدوث معجزة شهرزاد ، ان تحول من حياة اللحم والدم تحولا صوليا يخترق ببصيرته الداخلية حجم عالم الغيب . وتلك هي مأساة شهریار الحكيم التي بنى عليها مسرحية « شهرزاد » انه فادر الارض في طريقه الى السماء الا انه ظل معلقا بين الارض والسماء .

وتبدأ « شهرزاد » بملقطة درامية شديدة الفكاه ، وهي ان مبدا دخل المدينة والتقى بجلاد الملك ، فاذا به يسمع اثنين من نافذة « الساحر » المعروف بالمنطقة ، اذا به يكشف ان هذا الاثنين يصدر من جارية عذراء اسمها « زاهدة » تستعد للقاء سيف الملك شهریار ، السيف الذي طال بقاءه في القيد منذ ان نجحت شهرزاد في تغيير الملك الحموي . اذن غلبة شيء جديد قد حدث يدعوه لان يستل سيفه من حبله ، ويذهب نجاة ليقول هذه العذراء « زاهدة » .

ويعلق الحكيم هذا المشهد الاول في خيالنا ، لينعطف بنا نحو ذلك الشك الذي يساورنا في طبيعة العلاقة بين وزيره « قمر » وزوجته « شهرزاد » . ونحن ندرك من خلال المشهد الثاني بضعة اشياء . ندرك ان الوزير يرى في تحول الملك لفرا مغلقا ، وكأنما كشف لبصيرته من افق اخر لا نهاية له، فهو دائما يسير مبتكرا بلحا عن شيء متبعا عن مجهول . ويعتقد « قمر » ان شهرزاد هي التي نقلت « الطفل » شهریار من طور اللعب بالاشياء السى طور التفكير في الاشياء . غير ان هذا المشهد لا ينتهي الا ويرسب في تفكيرنا تصور شهریار لما حدث فاعا كان في الماضي يسفك الدماء ، وها هوذا يفعل ايضا كما تقول شهرزاد ، فان ذلك مرده افسه في القديم كان يقتل ليلها ، واليوم يقتل ليلها . لقد ابصرت اكثر مما يتبقى « هكذا يرده شهریار متنبيا

من اعماقه ان يموت ، اذ ليس في الحياة جديد ، والطبيعة كلها تحولت في عينيه الى سجان صامت يضيق عليه الخناق « ما قيمة عمري الباقي ؟ .. »
لقد استمتعت بكل شيء .. وزهدت في كل شيء . ان صفاء عيني شهزاد يراه « خدعة » من الطبيعة التي تضفي صفاءها الظاهري على جوهر الاثنياء ، فلا يكاد يعرف شيئاً عن هذا الجوهر . لذلك يتبرأ شهريار من « ادميته » ، اي من ذلك الشكل الخارجي الذي يكسو « روح » الانسان باللحم والدم والعظم « لا اريد ان اشعر .. اريد ان اعرف » .

ولعلنا نستطيع ان نتعرف على حقيقة شهريار اذا تعرفنا اولاً على حقيقة « شهزاد » التي ابان عنها من طرف خفي حين قال « قد لا تكون امرأة ، من تكون ؟ .. » اني لسألك من تكون ؟ هي اللسجينة في خدرها طول حياتها .. تعلم بكل ما في الارض كانتها الارض .. هي التي ما غادرت خيلتها قط .. تعرف مصر والهند والصين .. هي البكر .. تعرف الرجال كبراً عاشت الف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الانسان من سامية وسافلة .. هي الصغيرة لم يكفها عالم الارض فصعدت الى السماء . تحدثت عن تدبيرها وغيبها كانتها ربيبة الملائكة ، وهبطت الى اعماق الارض تحكي من مرتقتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كانتها بنت الجن . من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كاترايها في حجرة مسجلة السجف ؟ .. ما سرها ؟ .. امهرها مشرون علماً ؟ ام ليس لها عمر ؟ لكنت محبوسة في مكان ؟ ام وجدت في كل مكان ؟ ان مغلي ليغلي في وعائه ، يريد ان يعرف .. اهي امرأة تلك التي ما في الطبيعة كانتها الطبيعة ؟ ! »

ليست شهزاد على ضوء هذا النص ، مجرد امرأة بارعة في حكاية القصص . على الاقل ، لم تكن حكاياها هي مصدر الانقلاب العنيف في حياة شهريار . انه لا يراها امرأة بين النساء ، وانما هي رمز يرثيه في كل جزئيات واقعه اليومي دون ان تتبلور في مخيلته نظرة كلية شاملة للمر الاعظم الذي يربض في اعماق الكون . وشهزاد هي تلك « المجهول » الذي يراه ولا يعرفه . وليست الفشولة التي انجلبت من بصيرته ليقلب عند تخوم هذه « الرؤيا » الا ذلك الحليز بين الشعور الحسي المباشّر والوحي الذهني المتقد بنور المعرفة . ولقد كانت عذارى الماضي هي خامة الشعور الحسي المباشر ، ابا شهزاد فهي خامة الوحي الذهني . والمعرفة الكاملة ، لهذا بناديبها شهريار : أنت تعرفين . تعرفين كل شيء . أنت كلن عجيب ، لا يفعل شيئاً ولا يلفظ حرفاً الا بتدبير ، لا عن هوى ومصادفة .. أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة ، كحساب الشمس والقمر

والنجوم « ما أتت إلا عقل عظيم » فإذا قالت له شهرزاد انه يراها فهي امرأة نفسه اجاب بأنه يرى « الحقيقة » فتسخر منه شهرزاد في غموض معلقة « دائما الحقيقة » . وهكذا يصوغ الحكيم من الاسم الواحد عدة شخصيات . فشهرزاد عند شهريار « عقل عظيم » ، وعند القارئ امرأة فزلة تداعب الوزير ، وفي مشهد قائم نراها شهوة دافقة بالحياة مع عبد اسود ، وفي معظم المشاهد هي « سر » يلوح لنا بين السطور ماردا عملاقا ينخذ من العالم مادة للسخرية . من هنا كانت شهرزاد عدة شخصيات في وقت واحد ، بمعنى انها تراعت لنا نحن القراء ، كما تراعت لشخصيات المسرحية ، ذات اكثر من وجه . تلك هي الصياغة الذاتية لشهرزاد ، ان تبدو لكل منا بجانب مختلف عما يراه الآخر . اما الصياغة الموضوعية فهي ان تتراءى للجميع في وقت واحد « سرا » ضحفا يداعب عقولنا ، ويقسو في المداعبة في اغلب الاحيان . ويعطينا في الكثير ان نركز على ترجمة هذا السر عند شهريار بالعقل الاعظم . وهو قد يتلمس حدود هذا العقل في الطبيعة التي تبدي لنا من حسننها وتحجب مناصرهما . ومن ثم يبدأ رحلته الكبرى التي يطوف بها انحاء هذه الطبيعة لعله يلامس حدود هذا العقل ، ويكتشف اخيرا ذلك السر ، ويفك طلاسم اللغز المجهول .

وتبدأ رحلة شهريار بمباراة يلقيها في وجهه الساحر « ايها الديدان الكبيرة التي ما خلقت الا لتاكل صفارها » ان العقل العظيم الذي يستهدف الملك الوصول اليه لا يخرج عن دائرة الحواس ، فما جنى احد شيئا من الخيال والتفكير - يقول شهريار - مضى ذلك العهد الساذج . . اليوم نريد الحقائق . . نريد الوقائع « نريد ان نرى بأعيننا وان نسمع باذاننا » . ومعنى ذلك ان تحول شهريار عن الشعور الحسي المباشر الى افاق المعرفة الواعية وقوامها الذهنية ، لا يتم في فراغ ميتافيزيقي اشبه ما يكون بالحدس ، وانما يتم منبر « التجربة الواقعية » الا انه مهما تعددت الوسائل ، فان الغاية العظمى هي « المعرفة » بعد ان كانت اللذة الحسية الغفل هي الهدف الاول والاخير . ويدور هذا الحوار بين الملك ووزيره :

— ان لم نعيش لنعلم ، فليأذا نعيش اذن يا قمر ؟

— لنعبد ما في الوجود من جمال .

— وما لجمال شيء في الوجود ؟

— عينا امرأة . . ويعلق شهريار « ايها المسكين ! . . عينا امرأة ! هذا كل ما في الوجود فتلك ايها الفتى الجميل . ينبغي ان تكون لك في كل ليلة عذراء حتى تبصر بعد عينك » . وينطلق الملك في رحلته الطويل ، وهو يود

ان ينسى هذا اللحم « ذا الدود » وينطلق .. الى أين ؟ .. الى « لا حدود » . فمن استطاع تحرير جسده مرة من عقل « المكان » اصابه مرض الرجل ، فلن يقعد بعنفذ عن جوب الارض حتى يموت . واذا حاولت ان تغريه شهزاد بخرامها الفضيتين اجابها : ان ذلك على وجه التحديد هو الذي يحبس ذاته في حدود « المكثية » ... وهذه هي همزة الوصل بين « اهل الكهف » و « شهزاد » . فالاولى قد ناقشت « الزمان » ، والثانية تناقش « المكان » .



في مقابل « العقل العظيم » الذي يتصوره شهريار في شخصية شهزاد ، نواجه مع المشهد الخامس تصورا آخر للعبد الذي رأى فيها قلبا عظيما . والتلب العظيم الذي يوسد سلوع شهزاد هو « الجسد الجميل » في عيني العبد ، فاذا احتجت شهزاد على كونها مجرد جسد جميل ، اجابها : بانه يرى « الحقيقة » فتسخر منه هو الاخر قاتلة : دموا الحقيقة في مكانها هائلة ! لقد سخرت فيها مضي من شهريار لانه رآها عقلا عظيما وروحا علويا ، وها هي ذي تسخر من العبد لانه رآها على العكس : قلبا عظيما ، وجسدا جميلا . وتترك « شهزاد » مبلغ حيرتنا من شخصيتها ، فيدور بينها وبين العبد هذا الصوار :

— نعم .. ان اردت الحياة يا حبيبي فاسع في الظلام كالعميان .. احذر ان يدركك الصباح فمقتل .. !

— اذا رأيته الملك ؟

— بل انا .. حي لك لا يحيا الا في الظلام .

هي عقل عظيم في النهار ، وتلب كبير في الليل . هي قبله شهريار في وهج النور ، وهي قبله العبد في متبة الظلام . هي تقول للعبد ان « القتل » الجديد عند شهريار ان يمتعه ، ان يمنحه « الحرية » فليس شهريار الان هو الرجل الذي قضى حياة طويلة في قصر من اللحم والدم . وانما هو انمسي استنفذ كل ما في كلمة « جسد » وكل ما في كلمة « مادة » من معنى ، قد استحال الان الى انسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد « هجر الارض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الارض والسماء » . حقا ، فقد صال في الارض وجال ، حضر ولادة الشمس في الافق الشرقي ، وحضر موتها في الافق الغربي ، نطح براسه ابواب الشمال ، ومزق يقدميه اسوار الجنوب .. ولكنه عاد خالي الوفاض « ها انذا في القصر من جديد ! الام انتهيت ؟ .. الى مكان البداة .. كتور الطلاحون على عينية غطاء .. يدور ثم يدور ثم يدور .. وهو يحسب انه يقطع الارض سيرا الى الامام في طريق مستقيم »

وشهرزاد تتسائل ما اذا كان قد ذكرها اثناء السفر ، فيجيبها صافقا انه ما تذكرها الا ساعة الرحيل وساعة الوصول .. لما نميا بينهما فما كان يعيش الا في « الزمان والمكان » المحيطين به « لو لست كالماء يا شهرزاد ؟ سجبنا دائما كالماء ، نعم . ما انا الا ماء .. هل لي وجود حقيقي خارج مليحتوي جسدي من زمان ومكان ! .. حتى السفر او الانتقال ان هو الا تغير اثناء بعد انشاء .. ومتى كان في تغير الاثناء تحرير للماء ! .. » وهكذا ينتهي شهرزاد الى حلقة اليأس ، لقد كانت رحلته الطويلة بين ارجاء الكون هي رحلة العذاب بين العقل والقلب ، بين العقل الخالص والقلب الخالص ، هي رحلة الانسان في عالم المطلقات . فليست شهرزاد الا هذا الكون الغامض ، وليس شهرزاد الا ذلك الانسان المعذب .. والصراع بينهما صراع ابدى لا فكاك منه بالزمان — كما قلنا في الفصل السابق عن الموت والبعث في نظرية الخلود — ولا فكاك منه بالمكان كما تقول لنا مسرحية « شهرزاد » وبقية الاعمال التي تدور حول محور العقل والقلب . يخاطب شهرزاد شهرزاد « انت انا ... انت نحن .. لا يوجد غيرنا نحن .. اينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظننا وخيالنا .. الوجود كله هو نحن . ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرأة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب .. لقد سمئتم هذا السجن من البلور . »

واذا كانت هذه المسرحية تتصل بمحور الموت والبعث من زاوية الزمان فانها تتصل بالنظام التعادلي عند الحكم من زاوية المكان . الفنان هنا والفكر هناك يؤمن بالحركة ، ولكنها حركة دائرية اقرب الى السكون . هي بالقطع ليست حركة املية تنتهي الى طريق مسدود ، ولكنها ايضا ليست حركة متطورة ديناميكية متفاعلة بثمر صراع متناقضاتها « تركيا » جديدا ، اي مستوى كيميائي جديدا من مستويات المعرفة التي لا نهاية لها في الزمان او المكان « كلا .. لست اريد الطوبى .. لست احب الطوبى الى هذه الارض .. دائما هذه الارض . لا شيء غير الارض . هذا السجن الذي يدور . انا لا امير . لا نتقدم ولا نتأخر ، لا نرتفع ولا ننخفض .. انما نحن ندور . كل شيء يدور .. تلك هي الابدية .. يا لها من خدعة ! . نسال الطبيعة من سرها فتجيبنا باللاف والدوران .. » بهذه الكلمات المحددة تحديدا صارما يصوغ شهرزاد موافقة شهرزاد « نعم انت تدور .. وانت الان في نهاية دورة » واذا تساءلت في اندعاش : الى هذا الحد انت نلقم على الطبيعة ؟ اجابها نميا يشبه اليأس : انما تقارعني بسلاح العجز « السجن داخل حلقة تدور . ماذا يكون المصير الفردي اذن لشهرزاد الملك ؟ انه ليس الا شعرة بيضاء تنزعها الطبيعة لانها تكره الهرم .. نعم ، تنزعها كي تعود من جديد

فتية قوية ، أو كما ردد شهريار في اسى « كل ما يكبر ترجعه الى الصغر .. كل غاية تتبعها بداية .. الى متى هذه الدائرة التي لا مخرج منها ! » ويجب « بهذا المكان .. بهذا الجثمان .. الجثمان خلق المكان كما خلق الماء الاتاء » ذلك هو موقف الانسان عند الحكيم في تلك المرحلة المبكرة من تاريخه الفنى ، وهو موقف العقل المعذب والقلب المسهد بين الفكر والعمل . اذا قالت له شهريزاد :

— اترك ما وراء حياتك يا شهريار .. تأمل وجه الرداء ، ودعك من البطانة فما فيها غير خيوط ..
اجلبها شهريار :
— كل الرداء في تلك الخيوط ..
وتستألف شهريزاد :
— لا شيء يعينك وراء الرداء .

فما الحل ؟ ان شهريار أصبح انسلقا معلقا بين الارض والسماء ينخر فيه القلق . ولقد حاولت شهريزاد ان تعيده الى الارض فلم تفلح التجربة . مضى عهد الحماة « لكن هذا ما صار اليه الرجل » دار ، وصار الى نهاية دورة . ويختتم الحكيم شهرياره قتلا على لسان شهريزاد « خيال شهريار آخر الذي يعود .. يولد فمنا نديا من جديد .. اما هذا فمشعة بيضاء قد نزعمت ! .. »

لا شك ان الحكيم في هذا العمل كمن أكثر « تبسيطا » — ولا أقول بساطة — للقضية التي يطرحها للبحث . فهو لا يجنح الى ذلك اللون مزر اللون « التركيب » الذي تعرضنا عليه في « اهل الكهف » او « يا طالبع الشجرة » . والخيوط التي يضع ايدينا عليها منذ بداية المشهد الاول ، صريحة التحديد . فهو يضيف بعدا جديدا الى قضية « الانسان » هو البعد المكاني ، بعد ان نقلش البعد الزماني في مرحلة سابقة . وهو يتطرق في تجريد « المشكلة » من اية ملايسات نسبية ، ويضعها مباشرة في قلب « المطلق » . وهو اخيرا يجعل الشكافية الشعرية في مقابل الكثافة الفكرية فتذوب التقريرية والمباشرة في دفقة الحرارة التي تتولد عن درامية التكوين الذاتي والموضوعي للشخصيات والمواقف والاحداث .

هذه المظاهر الثلاثة الاساسية تنظمس اديانها في اطار محور « العقل والقلب » الذي يدور حوله الفنان بين الفكر والعمل . والمسرحية حقا تنتهي بانتحار الوزير « قمر » لانه لم يتحمل ما يقال من ان « شهريزاد » عشقت عبدا في غياب الملك ، ولكن شهريار يفسر انتحار قمر على ضوء جديد يهدينا

الى بداية المسرحية من جديد . قال شهريار ان « قبر » لم يعد يستبد الحياة من الشمس ، وقالت شهزاد : لانه لم يعد يؤمن بها ، ويعقب شهريار متنهدا في اثنين لا نسمعه ولكننا نحسه « الايمان ! » . كلبة واحدة ، ولكنها تضع حدا لهذا الدوران في حياة شهريار ، الانسان المعذب ، ككفيس لذلك « الفعل » الذي تقدم عليه « قبر » وهو الانتحار .

ويبدو ان « خطة » الحكيم الفنية هي بناء اسطورة جديدة على اساس الاسطورة القديمة ، اذ انه بدأ برحيل شهريار غداة الليلة التي قطع فيها رأس « زاهدة » وانتهى بعودة شهريار في الليلة التي انتحر فيها « قبر » . موتفان تراجيدين يحيلان المسرحية من اولها لآخرها بضباب من القلق والقبوض . الموقف الاول ، مادنيه شهريار الى لغة الدم ، ولكن لا ليلهو ، وانما ليعلم . اي ان الدماء التي كتلت طريقه الى اللذة الفعل ، أصبحت هي الخطوة الاولى في طريقه الى المعرفة . وتصبح « الحركة » التي عبر عنها الفنان بالرحيل هي الخطوة الثانية ، الى الصحراء والجبال والسهول والبحار ، غياهب الطبيعة المراء (البديل الجديد زاهدة الجارية المراء) . والعودة الى نقطة البداية هي الخاتمة الكلاسيكية الحادة ، التي اختارها الحكيم ليمبر من الجبر الامضى الصارم في هذا الوجود ، وحتمية القول بان التاريخ يعيد نفسه .

لقد اغرت اسطورة شهزاد بعض كتابنا باعادة صياغتها او تفسيرها ، ولعل « احلام شهزاد » للككتور طه حسين ، و « سر شهزاد » لطفي احيد بالكثير في مقدمة هذه المحاولات . وما دامت تجربة بالكثير نجسدت في الشكل الدرامي ، فحقه يجدر بنا ان نقارن بينها وبين تجربة الحكيم . بالكثير لم يغير منهجه الذي عرفناه في « اوزوريس » ، فهو لا يفعل اكثر من « صياغة » الاسطورة من جديد . بل هو يتطرق الى بعيد فيجعل من مسرحيته تبريرا واتصيا منطقيا للاسطورة . بمعنى اخر ينفعا الى « تصديق » الاسطورة في حركيتها . تبدأ « سر شهزاد » بفصل كابل حول زواج الملك شهريار من « بدور » التي ارادت ان تثير غيظه بالخفاء مبد اسود في مخدعها ، فما كان منه الا ان قتلها بها . ثم ينفرد فصلا اخر لما طرأ على شهريار من شهوة الدم التي تدفعه للزواج بعذراء كل ليلة يطليح برأسها قبل نور الصباح الى ان انتهى به المطاف الى خطية ابنة وزيره السابق « نور الدين » وهي الفتاة شهزاد . ولقد حاول طبيبه ومشيره « رضوان الحكيم » ان يثنيه عن عزمه دون جدوى . وتحتم أحداث المسرحية حين تقرر شهزاد الذهاب غورا الى قصر الملك ، وبالرغم من علمها بما سيحدث لها ولابيها على السواء ، حيث

قرر الملك قتله بعد ذبح ابنته بأسبوع عندما نما الى علمه انه يدبر له مؤامرة في الخفاء لمصلحة الشعب الجائع . ولكن شهرزاد تستطيع بسرهما العجيب ان تحول بين رقبتها وسيف الملك ، ويمود والدها الى منصبه في الوزارة بدلا من « ركن الدولة » الذي كان يتلقى الملك ضد الشعب . ويكون هذا السر في زاويتين يقيمان البناء الدرامي للمسرحية على قاعدة كلاسيكية ضخمة . فقد بنى بكثير مسرحيته على اساس من الشك في الكفاءة الجنسية لشهرير . اما الاساس الاخر فهو الفكرة السيكلوجية الغائلة بان حل العقدة يتأتى بمواجهة جذورها . فشهرزاد من ناحية ، تمكنت من حل عقده الجنسية بان استطاعت في الليلة الحادية والسبعين ان تعيد اليه ثقته بنفسه فينجح في معاشرتها معاصرة الأزواج . ومن ناحية أخرى تمكنت بتدبير من رشوان الحكيم ان تواجه شهرير بجذور عقده من العبد الاسود ، العقدة التي توقظه عند منتصف كل ليلة ليستل سيفه من غمده ويقتل شبحين في الهواء ، لا يراها احد غيره ، احدهما لجور والآخر للعبد . اخرجت شهرزاد تمثيلية قصيرة ارتدت فيها احدى الجاريلت ملابس العبد الاسود واخفتها في مخدعها واحتجت على شهرير بانها لا ترمع الخروج في ذلك اليوم لانها تحس بوعة خفيفة اصابتها فجأة . ثم ياتي شهرير و « ويكتشف » الحياة الجديدة فينهار ، وما ان يكشف « الحقيقة » حتى يزداد انهياره بين ذراعي زوجته ، وتحلل عقده ، ويصبح انسانا سويا يعيش بقية حياته كبقية الرجال .

ان البناء المسرحي في « سر شهرزاد » بناء يمين في الكلاسيكية ، ولكنسه في حدود الاطار الكلاسيكي استطاع ان يغمي على المسرحية شيئا من الحياة . لقد اراد حقا ان « يبرر » الاسطورة تبريرا منطقيا يقترب من الإيهام بواقعيتها . ولكنه استطاع ان يستلهم من « روح العصر » قضيتين : الاولى هي علاقة الملك بالشعب (مع ملاحظة ان بكثير كتب المسرحية قبل الثورة وان مثلت عام ١٩٥٣) والقضية الثانية هي الاستعانة بكشوف علم النفس الحديث في تفسير ازملت الانسان المعاصر . وكما ان « سر شهرزاد » بدأت من السطح ، ومرت بالظفرة ، انتهت الى السطح مرة أخرى فسلم شهرير مفتاح الجناح المعلق منذ قتل بدور والعبد وقرر الرحيل مع شهرزاد الى عالم سندبادها اللجول الذي روت له مغامراته في الف ليلة وليلة .

توفيق الحكيم يبدأ من حيث انتهى بكثير . ويكاد لا يتفق مع بكثير الا في احدى الجزئيات الشكلية وهي ان شهرزاد راحت تقص على شهرير حكاياها في الليالي الواحدة بعد الاخرى ، فلتقت رأسها ورؤوس بقية العذارى . ويتفق الحكيم مع بكثير في نقطة أخرى ، ان كليهما يبدأ من السطح وينتهي اليه .

شهرزاد عند بكثير هو ذلك الانتصار الجنسي والتدبير المحكم لزوال عقدة الملك . وهو محور يقيد البناء الكلاسيكي افادة ضخمة . ولكن «سر» شهرزاد عند الحكيم ، هو سر الكون المطلق ، هو لفز ذلك العالم المجهول ، لذلك ، وبالرغم من الخاتبة الكلاسيكية فسان شهرزاد الحكيم اقرب الى المسرح الاوربي الحديث في اعتماده على المجردات والمطلقات والابنية الاسطورية . فالسفنح الذي يبدأ منه بكثير وينتهي اليه هو السفنح « المادي » الصرف ، هو الظاهر والباطن معا . اما السفنح الذي يبدأ منه الحكيم وينتهي اليه فهو السفنح « الفكري » الذي يدفع الانسان لان ينطلق الى اعلى القمم بحثا عن « المطلق » ثم يعود مهرولا الى الارض صفر اليدين . ومثل هذا البناء اقرب ما يكون الى البناء السيمفوني في الموسيقى ، اما بناء بكثير فهو البناء الهرمي الكلاسيكي في المسرح القديم .

في مسرحية بكثير لا تصادف « افكارا » تسبح ، وانما شخصيات من لحم ودم تتجسد امامنا بكل نزواتها الفرية ودلالاتها الاجتماعية . اما في مسرحية الحكيم ، فان الامر يختلف كثيرا . فالاشخاص ليسوا الا اشباحا فكرية مجردة : « شهرار » و « قمر » و « العبد » هم ثلاثة وجوه للانسان في مسعاه الحثيث نحو المجهول . وشهرزاد هي الكون الذي يترأى لكل منهم في « مرآة نفسه » ، ولكنه كيان موضوعي مستقل عن ارادة الانسان . ولا سبيل للصراع بين الافكار والمطلقات في الاطار الكلاسيكي القديم . وانما لا بد من الروح الاتسيابية التي تحيل الكثافة الفكرية في جانب والشغافية الشعرية في الجانب الاخر . وعندما تحتل الافكار عجلة القيادة تتحول الشخصيات والاحداث والمواقف الى رموز ، واذا تحولت المسرحية الى عالم من الرموز ، فلما يتهددها عاملان غاية في الخطورة : الجمود والغموض . ان امثال هذه المسرحيات مهدد دائما بالتحول الى معادلة رياضية جامدة تضع حسابا لكل شيء في « خاتمة » وتصبح العملية الفنية مجرد حاصل الجع او الطرح او القسمة . وامثال هذه المسرحيات مهدد ايضا بان يتحول الى « طلمس » قمر قابل للفهم ، وتصبح العملية الفنية مجرد طقوس كهنوتية يشاهدها المتلقي في خشوع العابدن .

الا ان توفيق الحكيم لم يتورط في الجمود من ناحية ، ولا في الغموض من الناحية الاخرى . لم يتورط في الجمود بالرغم من التصميم الذهني السابق على البناء المسرحي ، لانه استخدم ادوات « الحركة » المسرحية منذ توجه شهرار الى الجارية العذراء « زاهدة » ليطيح براسها ، ومنذ ان خالجنسا

الشك في مشاعر قبر نحو شهرزاد ، ومنذ ان انتهت الدراما بنجاة العبد الجديد وانتحار الوزير . هذه الموجات الرئيسية من زاوية الفن الدرامي ، كانت استلهاها واعيا للموجات الفكرية من الايمان بالعقل الى الايمان بالقلب ، من الايمان بالفكر الى الايمان بالعمل . ولم يتورط الحكيم في الغموض ، لانه بنى مسرحيته على اساس من التبسيط الذي قد يمد عيبا في ذاته اذا جنح به الفنان الى الاسراف والمبالغة . فلقد تعرفنا على ثلاث صراعات اسمسية في الدراما : صراع شهریار ، وصراع قبر ، وصراع العبد . واستطعنا ان نضع اينفا على الخيط الذي يربط هذه الصراعات ببعضها البعض وكأنها أوجه ثلاثة لعملة واحدة هي الانسان . ولقد كل انتحار الوزير ونجاة العبد ابذانا بلون جديد من الصراع المزوج حين اعلن « قبر » انتحار عن دوره المضطرب في الحياة ، بين الايمان بشهرزاد ، وانتحار هذا الايمان . كاد هذا الانتحار ان يؤذن بميلاد صراع جديد بين شهریار والعبد . ولكن الفنان افرج عن « العبد » ليجسد الصراع المفترض في حدود الكلمة التي نطقت بها شهرزاد تمقيا على انتحار قبر : لم يعد يؤمن ! واستجابت اعماق شهرزاد لهذا الامل الوليد في تردد ظاهر حين تلكا لسانه وهو يتهم بارتياح « الايمان » . اجل ، طريقان واضحان اشار اليهما الفنان ولكنه لم يمش في احدهما : طريق العقل الذي يستطيع ان يمسك بطراف هذا الكون دون ان يستكشف ما وراءه ، وطريق القلب الذي يلطمح ان يجوب تلك الافاق الخافية عن الابصار . ولقد رمز للطريق الاول بمشكلة المكان في حياة الانسان ، التي ترادف مشكلة الجسد بالنسبة للروح . فالمعقل الذي لم يستطع ان يتجاوز الزمان ، لا يستطيع ايضا ان يتجاوز المكان . . تماها كالروح التي لا تستطيع ان تدارق الجسد اذا ارادت ان تكون ذات فعلية وارادة .

الزمان والمكان هما « الاطار التاريخي » للعقل ، فهو يتطور ويتطور ، ولكن في حدود هذا الاطار . والجسد هو الاطار المادي للروح ، فهي تريد وتمعل ، ولكن في حدود هذا الاطار . وبين العقل التاريخي النسبي والعقل المطلق من قيود الزمان والمكان صراع مرير لا يهدأ . وباختيار الايمان كلمة اخيرة في حياة شهریار يعن الحكيم اختياره في نفس الوقت للعقل المطلق . وعندما تجيء كلمة الايمان من شفتين مرتعشتين ، فتما ليعلق الفنان هذا الحكم تعليقاً درامياً وفكرياً مما . كلمة الايمان تغري بانتهاء الصراع بين العقل والقلب ، اذا اجتزنا بها عتبت التاريخ . ولكن سرعان ما يضمهما الفنان بين قوسين كبيرين اذا ارتد العقل والقلب الى اطار التاريخ . هذان القوسان الكبيران هما الفكر والعمل . حينئذ استشف من الحكيم هذا

التساؤل : اذا تيسر لنا حل معادلة العقل والقلب في عالم المطلقات ، فماذا يكون الامر حين يطالبنا الواقع البشري الملموس ، بان نقول كلمتنا في هذه القضية من جديد ؟ بمعنى اخر : عندما تتحول المشكلة من الاطار الميزيقي الصرف الى الاطار الانساني الواقعي ، كيف نحل المعادلة الجديدة : الفكر والعمل ؟

وظلت هذه المشكلة تؤرق الضمير الفني لتوفيق الحكيم حوالي ربع قرن قبل ان يجيب عام ١٩٥٧ في مسرحيته « رحلة الى الغد » . ولقد كانت مسافة الزمنية بين « شهرزاد » و « رحلة الى الغد » تعبيرا موضوعيا عن اهمية الاطار التاريخي لكل من المسرحيتين . فبالرغم من ان « شهرزاد » دراما اسطورية تعتمد على الاطلاق والتعميم ، الا انها شديدة الاربساط بتلك المرحلة التاريخية التي صدرت خلالها ، مرحلة الازمة الشاملة للنظام الرأسمالي ، والابتعاد النسبي عن التجربة الاشتراكية في مهادها التطبيقية واصولها النظرية على السواء ، وهي المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية مباشرة حيث تنسم بالغبوض والتوتر . هي « منعطف » في تاريخ الانسان يجذب الحكيم الى عالم المطلقات ، وان اتصل هذا العالم بأميق هوم البشر وادق خلجاتهم .

ليس الصراع بين العقل والقلب ، او بين الفكر والعمل ، صراعا ميتافيزيقيا كما يحاول الفنان ان يوهنا بذلك . وانما هو صراع واقعي ينبض باخطر المشكلات التي ملأها العقل والفكر الانساني في ساحة العمل والقلب الانساني . ذلك ان منجزات البشرية في المقتني علم الاخيرة كانت قد وصلت بحضارتنا المعاصرة الى ذرى حلقة . واقتصرت هذه الذرى على ميدان العقل والفكر والعلم دون ان توازيها الذرى الاخلاقية في ميدان القيم والقلب والعمل . وجاءت العريبن العالميتان تمبيرا حاسما من هذه الهوة المميقة . وجاءت « شهرزاد » من توفيق الحكيم اعلنا حاسما عن هذا الاختلال . ولكنه لم يتخذ موقفا محددا ، لانه كان امينا مع قارئه في القول بانه لا يرى ابعاد القضية كلها . ويعد ربع قرن رأى نفسه مطلبا بان يدلي برأيه مرة اخرى ، لان الأبعاد الحقيقية بدأت تتضح . وفي « رحلة الى الغد » تفاصيل هذا السراي الجديد .

وربما كان « الشكل » في هذه المسرحية هو الطريق الامثل للتعرف على مضمونها . . فهي « قصة علمية » ان جاز التعبير عن ذلك القالب الفني الذي يجبع بين « اليونوبيا » ومنجزات العلم . وهي ليست اول ولا اخر قصة علمية في ابناء الحديث . ولعله من المهم ان ننظمس جفور هذا الشكل

الفني في حياتنا الادبية حتى نستثير بهذا الضوء في رؤية موقف الحكيم . غني عام ١٩٢٧ نشر سلامة موسى في كتابه « احلام الفلاسفة » قصة دعاها « خيمي » - اي مصر - تصور فيها بلادنا بعد الف سنة . تصورهما مجتمعاً عليهما اشتراكاً ، يخضع كافة الظواهر الطبيعية والاجتماعية لقواعد العلم والنظرية الاشتراكية . وقد تغيرت في رؤيا سلامة موسى معالم الانسان الفيزيائية فأصبح ذا رأس كبير واطراف دقيقة واصبح طعانه اقراصاً كيميائية ، وطال عمره الى مثلت السنين . كذلك تغيرت معالمه الاجتماعية فأصبح محكوماً بهيئة عليا من كبار العلماء هم الذين يقررون ويحكمون . كما تغيرت معالمه الروحية فأصبح يصلي في معبد ضخم عبارة عن صالة كبيرة تؤرخ لمراحل تطور الانسان وفقاً لنظرية التطور ، يذهب اليها طفلاً وصبياً وشباباً ورجلاً وشيخاً ، ليتعلم مبادئ التطور من ابسط الكائنات الحية الى اعظم مراحل الانسان حتى يتأكد انه هو نفسه ليس الا جسراً عظيمياً الى السوبرمأن .

كانت قصة سلامة موسى حلاً توفيقياً لمشكلة الصراع بين العقل والتقلب بأن جعلت هناك ما يمكن تسميته بعبادة الحقيقة عبادة توافها صلاة العلم والعلماء . ولكن سلامة موسى انحاز بشكل واضح الى ذلك المزيج المعقد الذي كونه من اصول غير متجانسة كالاشرائية الغالبة ، والمعنى العملي الفيزيقي للعلم ، والمفهوم التيتشوي للسوبرمأن . الا ان هذا التركيب « ككل » كان منحازاً الى التيار المتقدم في الفكر المصري الحديث ، ومستلهماً ذلك التيار الذي قاده ه.ج. ولز في انجلترا واوروبا عامة، منذ اواخر القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين . وربما كانت اولى رويات ولز الهامة في هذا المضمار هي قصة « آلة الزمان » THE TIME MACHINE

التي تخيل فيها امكانية العلم في اختراق حجب الزمان - الماضي والمستقبل - فيستطيع الانسان ان يطلع على ما كان وما سيكون . وفي هذه القصة بالذات تلعب تأثيرات سلامة موسى بخيال ولز العلمي ، فالتناس كبر الرؤوس دقيقو الاطراف ، بلا فقر او مرض ، فباتيون ، بلا حروب ولا بغضاء ، بل سلام دائم . وعلى النقيض من تفالوية ولز كان هناك الدوس هكسلي الذي اعلن ان روايته « الكروم الاصفر » Crome yellow ان الانسان يدخل هذه الدنيا ومعه اراء مجهزة عن كل شيء ، وله فلسفة يحاول ان يخضع لها الحيلة ، « في حين انه كان من الواجب ان يحيا المرء اولاً ، ثم يحاول بعد ذلك ان يلائم بين فلسفته وبين الحياة كما يعرفها . ان الحياة والحقيقة والاشياء متعددة تعقيداً شديداً ، مع ان الاراء - مهما تصمرت - تفقدنا

ببساطتها . كل شيء غامض مضطرب في عالم الحياة . وكل شيء واضح في عالم الآراء . نهل من العجيب بعد هذا ان يكون الانسان يائسا في حياته نمسا ؟ . وفي قصة « عالم جديد شجاع » يرى هكسلي ان العالم الجديد ، علم العقلي والالات ، يخلو تماما من العاطفة والشعر والجمال ، فغيه كل شيء آلي ، وكل شيء مرسوم ، او محفوظ في قارورة ، والصفة « الانسانية » تكاد تنعدم فيه . يتخيل هكسلي في هذا الكتاب ان العلم سوف يصل بنا الى حد الاستغناء عن الزواج وتكوين الاجنة في القوارير بطريقه علمية بدلا من تكوينها في الارحام . والاطفال بحكم تركيبهم الكيميائي طبقات خمس : ا، ب، ج، د، هـ . وكل طبقة تعد اعدادا خاصا يلائم تكوينها العضوي واستعدادها العقلي ، وعليها ان تؤدي في الحياة عملا لا تغيره طيلة عمرها . وبين ابناء الطبقة الواحدة تشابه كبير في الخلق والخلق ، حتى ان الفرد « تكاد تنعدم شخصيته انعدادها تما » كما يقول محمود محمود في مقدمته للترجمة العربية التي اسماها « العالم الطريف » . العالم الجديد في هذه الرواية ينكر الفردية والاختلاف الشخصي والتفعل من حل الى حل . وشعاره الذي يملك به الكتاب في الفصل الاول من الكتاب هو « الجباة؛ والتشابه ، والاستقرار » والعالم الجديد تهمة السعادة اكثر مما تهمة المعرفة . وهي مسعادة آلية محض لا توجهها الميول الشخصية وانما تفرض على النفوس غرضا . اذا ارمت شيئا في العالم الجديد فذاك لا تفكر فيه ولا تسمى اليه ، وانما يكفيك ان تضغط على زر او تدبر مقبضا — كما يقول هكسلي — ليكون لك ما تريد . ولا شك ان هذه الحياة — رغم يسرها الشديد — ندعو الى الملل ، كما تؤدي الى اهمال الفنون الرفيعة والشعور الديني . وفي النهاية ينادي الكتاب صراحة بالعودة الى البساطة التقنية ، والى الامومة الصحيحة ، الى الاطفال ترعاهم امهاتهم ، والى الريف الذي لم يلوث بالعلم والمادة .

لم يقترب الحكيم من رؤيا سلامة موسى وهـ.ج. ولز ، وانما كان الدوس هكسلي هو « المثال » الذي شد اليه البصر من واقعه الخاص . فقد كان العالم سنة ١٩٥٧ على اهة استقبال عصر جديد هو عصر الفضاء ، بنجاح الاتحاد السوفياتي في اطلاق القمر الصناعي الاول . وكانت الاشتراكية قد استطاعت ان تصوغ نظما عالميا بعد الحرب العالمية الثانية . وكانت مصر في ذلابة ارهاصت التحول الاجتماعي المبيق نحو الاشتراكية . فلا بد من استقبال « رحلة الى غد » في ضوء هذه الاعتبارات مجتمعة . فالواقع الذي عاينه هكسلي ، هو الواقع الرسالي المعتم ، الذي يستغل العلم

استغلا ينفي انسانية الانسان ، اما الحكيم فقد عاش واقعا مغيرا ، واقعا
مخلفا عن الحضارة الانسانية الممارسة . وبالتالي فان موقف هذا الواقع
المتخلف من « العلم » يجب ان يختلف بالضرورة عن الواقع الاوربي المتقدم
عليه ، والايل للسقوط سياسيا واقتصاديا في نفس الوقت .

وتبدأ « رحلة الى القد » بأن الجهات العلمية قد طلبت من مصلحة
السجون ان تبحث لها عن سجينين محكوم عليهما بالاعدام للقيام بمخاطرة
علمية هي السفر في صاروخ عبر للقارات ، مقابل الغاء حكم الاعدام . ويتم
اختيار مهندس وطبيب لهذه العملية ، لانها اكثر قدرة من غيرها على التكيف
مع الجو العلمي لهذه الرحلة الفضائية . ويتوقف بهما الصاروخ على سطح
كوكب بعيد ، فتبدأ « الحياة » في التغير عما كانت عليه فوق سطح الارض .
لم يعد لهما ما يملان لان طبيعتهما الجديدة تمنحهما الخلود دون طعام . لم
يعد لهما ما يحلبان به لان ذكورتهم الجديدة لا علاقة لها بالملهي ، ولا
بالمستقبل . ولم يعد لهما ما يلهوان به او يستمتعان لانها تحولت الى شحنة
كهربية لا تختلف عن الصاروخ الرابض معها . ويدور بين المسجينين
هكذا الحوار :

الاول : ولكن ماذا ؟ .. انت عالج .. العقل هنا عالج عن احدث شيء ..
لانه غير مطلوب من العقل ان يعمل ما دام العمل هنا لا معنى له . ما
دامت الحاجة اليه لا وجود لها . اتنا لم نعد بشرا . انماهم ؟ لم نعد
من البشر نحن آلة صماء . نحن مجرد جهاز يشحن بالكهرباء . يملأ
بالحياة . ولكنه عاجز عن ان يحدث من حوله حياة ..

الثاني : (متاملا) عجبنا لنا ! .. عندما كنا على الارض كنا نتمنى الغاء الجوع
والثعب والمرض .. كان هذا هو الكمال الانساني الذي نطمح به ..
وها نحن هنا في الشبع والراحة والصحة الابدية .. فاذن نحن في عجز
من نوع اخر !

الاول : عجز من عمل شيء يشعرونا بالحياة .. الحياة في الحاضر وفي
المستقبل ! اريد حاضرا .. اريد مستقبلا ! اريد ان يحدث شيء ..
ان يتغير شيء .. اتظن اننا نستطيع الحياة طويلا هكذا بغير ان
نصاب بالجنون ؟

الاول : هديء من روعك . وانتظر قليلا ! ساجد الح .

الثاني : عقلي سجين .. عقلي يريد ان يتحرر .. قد يكفي الجسم مجرد
الحياة من اي طريق .. بالغذاء او الكهرباء .. ولكن العقل لا يكفي
بمجرد الحياة المادية . انه يريد ان يتحرر من الجبود .. حياته هو ان

يعمل .. ان ينتج .. والا اصله العطل ثم الخل .
 هذه اطراف القضية كما حددها الحكيم ، او هذا هو مدخل القضية على وجه ادق . لقد سبق ان قلت ان « الشكل » في هذه المسرحية هو الطريق الوحيد الصحيح الى فهم مضمونها ، ولذلك اقول ان اختيار الفنان لقالب اليوتوبيا العلمية هو احساس عميق بالارتباط الوثيق بين قضية العلم والمجتمع الانساني ، في المرحلة الراهنة . كذلك جاءت صياغته للشخصيات الرئيسية في اطار الوظيفة العلمية لكل من السجينين — المهندس والطبيب — صياغة موفقة الى ابعد مدى حيث نستطيع بالتعرف على شقايمهما العاطفي ان نضع ايدينا على « الجرح » الانساني في اعمق كل منهما . كما ان استحضر احدهما لصورة زوجته في خياله عند وصولها الى الكوكب البعيد كان استحداثا لاداء تعبيرية جديدة منلاحظ تطوراتها في اعمال الحكيم القادمة . اما الجانب الفكري فقد صافه الفنان على غرض نظري يقول بان المدينة العلمية القائمة سوف تقتل عنصرين هامين من عناصر الحياة الانسانية هما الماضي والعمل ، والماضي في « رحلة الى الغد » ليس مجرد قطاع زمني ، وانما هو « الروح » و « العاطفة » و « الفن » . فبانتعدام الماضي يتحول التاريخ الى كلمة غير ذات معنى . والتاريخ هو المضمون الواقعي لتجريدات القلب البشري . والعمل في « رحلة الى الغد » هو الاخر ليس مجرد الانتاج الالي ، وانما هو « تحقيق الذات » وتجسيد عالمها المطلق في جزئيات نسبية محسوسة . ولعل توفيق الحكيم في مدخل رحلته الى الغد اراد ان يقول لنا كل هذا : ان انتصار العقل والعلم والفكر يساويه انتحار القلب والنفس والعمل ، اي لن « الغد » هو نهاية « الانسان » وقد اراد الفنان ان يطيح نهائيا بآلية « احلام » في غد لقل بشاعة ، فادار هذا الحوار بين السجين الاول والسجين الثاني .

— لن نموت ! ..

— انك تطفها الان ببيرة الفزع ! ..

— ان نموت .. انه حقا للفزع ان نظل هكذا .. دائبا .. بغير غد !

— وبغير حوادث

— وبغير عنل

— وبغير ملذات

— وبغير رغبات

— وبغير حرية

— بل الحرية هي كل ما ظفرنا به . الم تتحرر من كل الحاجات ومن

كل المطلب ؟ لسنا في حاجة الى شيء . ليست هذه هي الحرية ؟
 - لا .. هذه ليست الحرية ! هذا الجبل المعدني القائم امامنا .
 انظر اليه ! هو ايضا ليس في حاجة الى شيء ؟ لا .. الحرية هي ان
 نحتاج ونعمل ، ونحدث شيئا ، ونتنتج جديدا . هي ان نصنع حضرا
 ومستقبلا . هي ان نؤثر في غيرنا وفي الحياة التي حولنا . الحرية هي
 الانسانية .

لقد اكرت ان احذف من الحوار عبارة « السجن الاول » او « السجن
 الثاني » حتى يتضح لنا انه لم يكن حوارا قط . وانما هو «مونتولوج» لمي
 داخل الفنان يطور اقصى ما وصلت اليه الفلسفات المثالية من « سلاح
 ضارب» للفلسفات العلمية . هذا السلاح القاتل بانه اذا احتل العقل والعلم
 مكان الطب والعمل فقد انتحرت حرية الانسان على صليب الحضارة الحديثة .
 ونصبح القرية والطبيعة والغابة هي البديل الجيد للمدينة . وعندما يقول
 السجن الثاني انه لايد من ايجاد طريقة « طريقة لوتنا . لن نقبل ابدا ان
 نسير شيئا جلهدا خلافا كهذا الجبل » يصبح الموت هو العنصر الانساني
 الوحيد الباقى « في مثل هذه الحياة » ، فاذا ما تفكر السجن الثاني ان
 الصناروخ الملقى على مبعدة قرية منهما قد يستطيع ان يصنع شيئا
 « فلنحاول » يهال زميله قائلا : دعني اقبلك ! . لقد عدنا بشرا .. عاد
 الانسان مينا ، ولئت تلفظ كلمة « نحاول » .

على ان توفيق الحكيم لا « يقلد » هكسلي تقليدا حرفيا فيجعل من
 صورة المستقبل هي الشائنة الوحيدة امام العين الانسانية المعاصرة . انه
 في مستوى للتكنيك المسرحي يحاول ان يضيف شيئا جديدا « يؤكد » بهوجهة
 نظره . وذلك بان ينتج السجينان في العودة الى الارض مرة ثانية ، واذا
 بالدنيا قد تغيرت ، واصبحت في عالم جديد . وهكذا يربط الفنان بين فكرة
 الزمان في « اهل الكهف » وفكرة المكان في « شهرزاد » ويصوغ منهما فكرة
 ثنائية واحدة من الزمان والمكان في « رحلة الى القد » . فالرحلة في جوهرها
 قطاع جديد في الزمان ، وقطاع جديد في المكان . واذا كتبت الرحلة الى
 المكان « الكوكب البعيد الملعون » قد اصابنا الانسان بالذعر والياس
 والرغبة الصادقة في الموت ، فان الرحلة في الزمان « بالعودة الى الارض»
 تؤكد نفس السدالة .

لقد عاد السجينان ، او بالاحرى المهندس والطبيب ، لاتهم لم يعودا
 سجينين بعد نجاح الرحلة فقد غارا بحياتهما مرتين : الاولى حين قبلنا القلم
 بهذه التجربة العلمية ، والثانية حين تبكتنا من العودة الى الارض . وعندما

يعودان يكون الزمن قد غير من طبيعة الحياة على الأرض ، غلبت ثمة حروب ، ولا دول تسيطر على دول ، كل الأمم سواء في الاكتفاء والعلم والتقدم الحديث . ولكن الخلاف قائم دائما في كل الأمم والشعوب ، بين طائفتين : طائفة تريد الماضي بشجاعة إلى الأمام ، وطائفة تريد الوقوف والجحيدة من حياة المهندس والطبيب بأن خلق لكل منهما طريقا خاصا به . أحدهما أحب الفتاة السراء التي استقبلته عند هبوطه إلى الأرض ، وهي تنتمي إلى حزب « الماضي » والعواطف والفنون والعمل . والآخر أحب الفتاة الشقراء ، وهي تنتمي إلى حزب « المستقبل » والعقل والعلم والفكر . ويجري الحكم هذا الحوار الدال بين السراء والشقراء :

السراء : إلى الهلولة . الكارثة . ذلك هو الإمام الذي نسبح نحوه بفضل جراحة حزبيكم . وإذا كنتم قد فزتم طويلا بالحكم ، فذلك لأنكم استطعتم أن تبهروا أنظار الناس بمخترعاتكم والإنكم واجهزاتكم التي أراحت الناس وأطعمتهم وأسكتتهم والهتهم . ولكن الناس لا يستطيعون أن يعيشوا طويلا بالطعام وحده . انهم يريدون أن يشغلوا حياتهم بشيء . انهم يريدون أن يعملوا . أعطوهم عملا . دبروا لهم العمل .

الشقراء : العمل .. العمل .. العمل .. تلك هي النعمة الخبيثة التي ترحلونها دائما .. لتوفروا الصدور ، وتثيروا المتاعب . السراء : انها ليست نعمة .. انها حقيقة .. راجعي الإحصاءات الرسمية عن حوادث الانتحار ! العلماء الآن يبحثون ذلك ، واثنت تعرفين ، وكل حزبكم يعرف ، ويرتعد قلعا .. أن نسبة عدد المنحصرين ترتفع كل شهر على نحو مخيف .. لماذا ينتحر الناس انجوا ! لا تهم لا يرمعون لماذا يصنعون بالحياة .

لا شك إذن أن « الكوكب الملون » الذي زاره السجينان ، لسم يكن سوى الصورة لهذا الأصل الأرضي ، وكان توفيق الحكم قد بنى مدينتين مترادفتين أولاهما تجربة تمهيدية للأخرى . أما المدينة الأرضية فلا سبيل إلى انكار انها تمثل مستقبل الاشتراكية العلمية عند التطبيق . على أنه من اليسر ملاحظة « المزالق » التي تورط فيها الفنان في رحلته إلى الفن . أول هذه المزالق انه عني بالمعنى الفيزيقي المعنوي للفن دون سواه من المعاني . والمزالق الثاني انه عني بالمعنى المطلق لكل من العقل والقلب فاحس بهوة عبيقة تفصل بينهما ، وبالتالي فثمة انفصام أبدي بين الفكر

والعمل . والمزلق الثالث هو التعميم الذي سقط في شبلكه حين تصور الحضارة الانسانية في مستوى كيني واحد ، عندنا في الشرق كما هي عندهم في الغرب . والمزلق الرابع انه لم يفرق بين العقل والعلم في ظل الرأسمالية ، وبينهما في ظل الاشتراكية .

ولقد تسببت هذه المزلق الفكرية في اصابة البناء الدرامي بكثير من الخلل ، واحيانا بالجمود . اصيب بالخلل عندما خلا من الاساس والاعمدة التي تحمل البناء . واصبحت المسرحية عملا هائلا على وجهه لا يجد له مستقرا . وربما كل السبب في ذلك هو اختيار الشكل التعاطلي الصارم في مظهره ، والخيالي في جوهره من عناصر التماسك . فالحق ان اختيار قصة الحب والزواج والجريمة التي جاءت « خلفية » لتكوين شخصية السجين كان اختيارا لاولى الثغرات التي اصاب البناء بالخلل . وذلك ان التكوين « الانساني » للشخصية يتطلب ان يكسوها الفنان بلحم ودم التجربة الحية . اما في « رحلة الى القيد » فقد كساها بثوب التجربة الفكرية ، تجربة الذهن والتعميم التي تتناقض تماما مع المقولات « الانسانية » العادية فان نبدا بالنسبي والجزئي والحسوس ، يتممين علينا الاستمرار على هذا النسق حتى نوفر للعمل الفني شروط الانساق والتكامل . اما ان نبدا بالنسبي ثم نعامله في منتصف الطريق معاملة المطلقات ، فان ذلك المنهج في التعبير يؤدي الى نوع من الازدواجية يصعب البناء المسرحي بالخلل ، كما ان « اختيار الاسباب » التي من اجلها تم انطلاق الصاروخ بهذين السجينين دون البشر اجمعين كان اختيارا عشوائيا لا ينفق مع مسار الاحداث الدرامية التي تجسست في اعلى ذراها مندها هبط الصاروخ على ظهر الكوكب البعيد . وقد كان « الخلل » عنصرا مشاركا للجمود في انخفاض المستوى الفني للمسرحية . ولعل مصدر الجمود هو ذلك الاسلوب التقريري المباشر والرموز السطحية الواضحة التي صاغت النسيج الاساسي للمسرحية . واذا قيل ان الفنان « مضطر » الى التقرير بحكم التجربة الذهنية التي عاشها في صياغة مسرحيته ، اجبنا بان ولز وهكيلي على السواء لم يهبطا الى هذا المستوى الساذج من مستويات المباشرة والخطابة بالرغم من انشغالهما بنفس القضية التي عالجهما الحكيم . ولعل الحوار التقريري المباشر في « رحلة الى القيد » هو الذي تسبب فيها اصاب شخصيتها من جمود ، واقفтал . تتكلم الفتاة السمراء عن الفريق « المستقبل » قائلة « لم يعد عندهم للحب قسمة كما ترى » ولا نرى حادثة واحدة تدل على صدق هذا « الحكم » . وتقول مرة أخرى « ان كثيرين منهم اصابه حقا

بالآلات المتحركة » وهو حكم بالاعدام على انسانية الانسان ، فلا نرى موقفا انسانيًا يقدم الحيفات اللازمة . وتقول مرة ثالثة « انزل يا سيدي الى الشوارع والحقول والمصانع تجد الانسان الالكتروني هو الذي يقوم بالزراعة والصناعة والخدمة العامة في حين انك ستجد الانسان الحقيقي واتفا او قاعدا يتخاب » وبالرغم من هذا الحكم الخطير على مستقبل البشرية بأسرها ، فإن الشخصية الأخرى — المخالطة — لا تقاوم الحكم ولا تصارعه ولا تنزل الى الشارع في حالة « نمل » بل نعلس اقرب الى الموات ، وسكون اثنى بالمعدم .

لذلك يصيح القوام الفكري المنهار للمرحية ، هو الوجه الآخر للقوام الدرامي المتهاك . فالحكيم يفهم « العلم » بين جدران العمل فحسب ، وينكره كمنهج اجتماعي . أي أنه يتصور المستوى الفيزيقي للعلم ، ولا يتصور مطلقا مستواه الفلسفي والمنهجي وتطبيقاته الاجتماعية . ولو أنه يتصور العلم « منهجا » لا مجرد انابيب وتجارب مخبرية لاستطاع ان يتصور « غدا » آخر غير الذي طالعه في رحلته . النمد الذي يوجه شؤون «روح» العلم لا اشكاله المادية وحدها . هذا التصور للعلم لا يقيم تنافسا غير قابل للحل بين العقل والقلب او بين الفكر والعمل . وانما هو يؤمن بجذلية التنافس بينهما على أسس واضحة متين من « نسبتهما » القابلة للصراع . وهو بذلك يهدم مطلق العقل ومطلق القلب ، ويردم في نفس الوقت « الهوة » الميتافيزيقية بينهما لكي ينشأ ذلك التفاعل الجدلي الخلاق . فيصبح العقل ذا اطار تاريخي ، وكذلك القلب . ومن ثم يصبح في الامكان ان « يتطور » كل منهما فيلتقيان ويتصارعان ويفجران طاقة الانسان المبدعة . ولقد تجاهل الحكيم مستوانا الحضاري المختلف كفيًا عن المستوى الاوربي . فإذا كانت الحضارة الاوربية قد نهلت من الاكتشافات العلمية خلال القرون الاربعة الاخيرة ما يسمح لبعض ابتنائها — ككهكسلي — ان يتناول على العلم والروح العلمية بحجة « التشبيح » ويسمي خياله الروائي نوعا من الاحتجاج المرضي على هذا التشبيح . فان حضارتنا العربية المعاصرة ما تزال رابضة في طور متخلف عن روح العصر بحيث ان خيالنا اذا احتج لا يبنيني — مع الصدق — ان يسطح بعيدا فيستعير من الخيال الغربي صورة « التشبيح » العلمي ويحطها ظلنا منه انها صورتنا نحن . بل لعل توفيق الحكيم لم يتوقف لحظة واحدة امام دالة العلم في عصرنا واختلافها من مجتمع الى آخر . فالحقير الصناعي الاول الذي اطلقه الاتحاد السوفياتي عام ١٩٥٧ — عندما صدرت المسرحية — لم يكن نذيرا باعدام « الإنسانية » في البشر .

لان الايدي التي اطلقتها تستغل بالاشتراكية التي تعمل اولا واخيرا على ان يستعيد الانسان انسانيته . اي ان وظيفة العلم الاجتماعية هي التي تحدد « الصورة » التي يمكن ان يكون عليها عالمنا في المستقبل . فاذا كانت وظيفته هي العمل بمقتضى اوامر النظام الرأسمالي ، فاقنا لا ينبغي ان « نعيم » الحكم على النظام الآخر . فلا شك ان العقل والعلم في ظل الاشتراكية يصنعان شيئا مختلفا عما حدث في ناجازكي وهيروشيا . وتلك هي القضية التي توقف الحكيم عندها طويلا نميا بعد . توقف عندها عام ١٩٦٣ حين صدرت مسرحية « الطعام لكل نم » . ويبدو ان السنوات الست بين صدور « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل نم » كانت بمثابة السنوات « الملبنة » التي شكلت نقطة التحول الجديدة في رؤيا توفيق الحكيم .



بعد ست سنوات من صدور « رحلة الى الغد » كانت رؤيا الحكيم تستقبل انتصارات العلم والعقل البشري بهزيد من التفاؤل . لقد استطاع الانسان في اقرب منطلق العالم الى قلبه ووجدانه — في مصر — ان يحرز الكثير من المكاسب الثورية التي تبشر بفد مختلف كل الاختلاف من الغد الذي سائر اليه منذ اعوام قليلة . كانت مصر قد انجزت مهام الثورة الوطنية الديمقراطية ودخلت منذ عام ١٩٦١ مرحلة الثورة الاجتماعية ، بل الثورة الحضارية الشاملة .

كانت مصر في بداية الطريق الطويل نحو الاشتراكية عندما اصدر الحكيم « الطعام لكل نم » . وفي مذيلة هذه المسرحية التي تعد في تقديري نقلة كيفية جديدة في تفكير هذا الفنان المتطور ، سبع ملاحظات تحريرية ابداهها الحكيم في الاملار النظري الصرف .. قال :

« ان امام المسرح الجديد ، غير مهمة التجديد في الشكل مهمة التجديد في المضمون . ان عالمنا الجديد ليس مجرد عالم ياقس «مايث » ، يعيش ازمة سوداء ، ويتحدث عن « لا جدوى » الحياة .. اظن هذه النظرة خلصت جيل معين وظرف معين .. انه شبلب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين في اوربا ، لكن هنالك ايضا عالما جديدا يبني نفسه . وهذا البناء الجديد يؤدي حتما الى نظرة جديدة الى كل القيم .. ليست نظرة سوداء بل هي نظرة جادة فاحصة منشئة لا ترى الدنيا عبثا متكررا ، بل تراها خلقتنا مستبورا .

« .. ومعجزات العلم في الانتاج الزراعي سوف تحدث انقلابا ايضا في نظرتنا الى الزراعة . لن تكون علاقتنا بالارض تلك العلاقة المملطية

القديمة التي تجعل الفرد يحق له امتلاك الأرض ليزرعها على هواه .
 * لو فرضنا أن العلم استطاع — باكتشافاته العجيبة — القضاء على
 الجوع بالانتاج الكامل ، فإن مشكلة كبرى لن تلبث أن تواجهنا هي التوزيع :
 كيف يتم التوزيع في انحاء العالم بهذا الانتاج الهائل الزهيد القيمة دون
 الارتطام بحواجز النظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ؟

* من اعجب الظواهر وانظمها ان نرى اكثر من نصف سكان العالم
 يتضورون جوعا في حين ان الطعام يتراكم والمحصولات تفيض في بعض البلاد
 الاخرى ، تحترق او يلقى بها في البحر ، محافظة على مستوى اسعارها .
 * لو ان الغاء الجوع كان هو المؤدي السى تضر النظم السياسية
 والاقتصادية والاجتماعية لكان الامر سهلا . لكن الصعوبة هي في ان يكون من
 الضروري البدء بتفسير النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ليسهل
 الغاء الجوع .

* اذا رايت البوحوش في الغلب تنطلق حرة هادئة يرغرف عليها السلام
 فاعلم ان بطونها مملوءة بالطعام . لهذا كان الطعام مرتبطا بالحرية والسلام .
 * ان الذي سوف يغير وجه العالم غدا هو تغير وجه الاقتصاد والذي
 سوف يغير وجه الاقتصاد هو تقدم العلم .

في هذه الكلمات الواضحة ، نضع ايدينا على البوصلة النظرية التي
 قادت اعماله التي تبدأ « بالطعام لكل ثم » وتنتهي « برحلة قطار » مسرورا
 « بشمس النهار » . فالحق ان ثمة خيطا واحدا يربط هذه الاعمال فيما بينها
 اولاً ، ثم بينها وبين « شهرزاد » و « رحلة الى الغد » ثانياً . هذا الخيط العام
 الشامل هو قضية « العقل والغلب بين الفكر والعمل » .

وليكن سبيلنا الى جوهر « الطعام لكل ثم » هو نفس السبيل الذي
 سلكناه في « رحلة الى الغد » : الشكل . والشكل في « الطعام لكل ثم » اقرب
 ما يكون الى ذلك العمل الواقعي الرائد « يوميات ثاقب في الاريف » ..
 كلاهما نقلة كيفية جديدة في رؤيا الحكيم ، وكلاهما نقلة كيفية جديدة في النسيج
 الذي صيغت منه هذه الرؤيا . وبالرغم من ان « يوميات ثاقب » في صميمها
 عمل روائي ، الا انها كانت تحمل صفتين في وقت واحد ، الصفة الدرامية التي
 تعتمد اساسا من حيث الشكل على الحوار ، والصفة الروائية التي تجعل
 من العمل قصة مفتوحة الزراعيين تتداخل مع قصة اخرى تسكن مكان القلب
 من القصة الاصلية . كانت قصة ريم وقمر الدولة هي القصة الاصلية من
 نلحية الاطار ، وكانت القرية المصرية هي القصة الثابتة التي سكنت مكان
 القلب من القصة الاولى . هذه الثنائية بعينها نتعرف عليها في « الطعام لكل

ثم « منذ البداية . غير ان الفنان في استجابته لمقتضيات الفن المسرحي ، يستحدث من جديد تجربة « خيال الظل » التي بداها في لحظات خاطفة بمسرحيته السابقة « رحلة الى الند » . خيال الظل اذن ، هو الاضافة التي يبرر فيها الحكم فنيا هذه الازدواجية بين قصة « حمدي وسميرة » — الاطار العام للدراما — وبين قصة « طارق ونادية وامها » التي تشكل المضمون الفني للدراما . وعلى غير ما لاحظناه في « رحلة الى الند » تخلو « الطعام لكل ثم » من الخلطة الفنية التي يحدثها الانقسام بين طبيعة القصة ، سواء في تكوين الشخصيات ، او حركة الاحداث ، او دلالات المواقف .

ان قصة حمدي مع شلة المقهى وتفاعلات العمل اليومي ، وقصة زوجته سميرة مع الشلة التي احالتها الى دمية او قطعة من الاثاث ، هاتان الشخصيتان ترتبطان بقصة طارق ، الشلب الذي يعيش عمره بحثا عن سعادة البشرية ، وقصة نادية التي تعيش حياتها بحثا عن معنى العدالة . اي ان « الطعام لكل ثم » هي قصة ذلك التقابل بين الحياة الثقافية والحياة المادية . من هنا تتميز اول ما تتميز بوحدة النسيج الدرامي ، ليست هناك تناقضات تزق هذا النسيج ، وانما هناك تناقضات تحيي الصراع والتفاعل بين مختلف الاطراف .

و « الطعام لكل ثم » مانتازيا علمية ايضا ، تكاد تقترب من « طعام الالهة » لولز من ناحية المضمون ، وتقترب من المسرح الملحمي عند بريخت من ناحية الشكل . ولكي نحبي هذه المقارنات من الاطلاق والتعميم نقول ان الحكم في هذه المسرحية يغادر عالم الدوس هكسلي مغادرة نهائية ، ويرتكز على الاساس المثالي للاشتراكية الخيالية الذي ارتكز عليه ولز في بناء يوتوبياه العلمية . ونقول ايضا ان الحكم في هذه المسرحية يغادر عالم المطلقات الساكنة بأشكالها الذهنية المجردة، ويرتكز على الاساس الفولكلوري الذي ارتكز عليه بريخت في بناء مسرحه الملحمي . ومع ذلك تبقى ثمة مسافة موضوعية بين مسرح الحكم وروايات ولز ، وبين مسرح الحكم واعمال برتولد بريخت . الا ان المسافة الاكثر اتساعا هي المسافة التي تباعد بين الحكم وبين مسرح « اللامعقول » الذي ينسبه اليه البعض ، او ينسبه هو الى نفسه .

هو بعيد كل البعد عن « اللامعقول » في الشكل لا في المضمون محسوب، لان استخدام « خيال الظل » ايمان في المعقول الشعبي البسيط الذي يكاد ان يصبح لنا تعليميا تقريريا مباشرا . وليس كذلك فن اللامعقول الذي يستخفم اللغة ويكون الشخصيات ويلون المواقف بطريقة تنأى كثيرا عن اي «موروث

تقليدي « . والاجدى ان يقال انه قريب من « روح » بريخت في استنحاء الفنون الشعبية ، والاجدى ان يقال انه قريب من روح ولز في استنحاء العلم منجزات الانسان في المستقبل .

والمرحبة تبدأ حين يلاحظ حمدي وسميرة ان « نشعا » مفاجئا قد ظهر على الحائط ، فيطلبان من الست عطيت القاطنة في الشقة العليا ان تنزل لتشاهد بنفسها ماذا صنع « غسيلها » في الغرفة . ثم يطلبان منها ان تقوم « بتبييض » الحائط الذي أصابه الماء بهذا النشع . وبينما يكون حمدي في طريقه المعتاد الى المقهى للقاء الشلة اليومية للعب الترد ، وبينما تكون سميرة في طريقها المعتاد الى شلتها ، يفاجئان كلاهما بأن النشع يزول لنحل مكانه صورة بتورامية باهتة لشاب وسيدة . ثم يفاجآن مرة ثانية بالصورة تتفح والشخصيات الثلاث تتحرك ، واخيرا تتكلم . ونفهم من كلام الشاب انه حضر لتوه من الخارج ، وانه يعمل على انجاز مشروع « عند تحقيقه سوف يحدث انقلاب في تاريخ البشر .. اعظم من القنبلة الذرية » . هذا المشروع هو الطعام لكل ثم « فكرتنا هي ان تحطيم الفرقة عمل لا قيمة له عند النفس اذا لم يؤد الى تحطيم الجوع » . والشاب يعلم جيدا ان الفناء الجوع ليس هوية علمية وانما هو يعرف « عندما نلقى الجوع سنلقى في نفس الوقت عبودية الانسان للانسان » . ولكن الطريق الى المشروع الجميل الباهر ليس مفروشا بالورود لان « من لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب لا يفسبهم الفناء الجوع .. ان الجوع هو سلاحهم في السيطرة الاقتصادية . وهم يفضلون بذل الجهد والمال في تدعيم اسلحة الدمار التي تزيد في انتشار الجوع . ولا يعملون خالصين من اجل الطعام والسلام » . من هنا كان شعار طارق — هذا العالم الشاب — هو نقض المستقبل في رحلة توفيق الحكيم السابعة الى الغد ، كن شعاره هو « كلنا ابل في الغد » .. تلك هي الغفزة الواسعة التي خطاها الحكيم من غد الى غد .

ولو ان المسرحية استقرت على هذا النحو من المناقشات التقريرية الجافة بين طارق ونادية وامها ، لاصيبت الدراما في مقتل . لهذا تتحرك الاحداث بين هذه الشخصيات الثلاث فنعلم ان هناك « سرا » تخفيه الام عن ابنها ، وتحاول الفتاة ان تفضي به اليه ولكن محاولات امها تحول قليلا دون ذلك . « قليلا » ويحدث الانفجار الذي لم يتوقعه احد ، اذ ان الام قد تزوجت بعد وفاة زوجها والد طارق ونادية من ابن عمها الذي كانت تحبه منذ الطفولة وحالت الظروف دون زواجهما فيما مضى . غير ان نادية تؤكد ان وفاة ابوها لم تكن طبيعية وانما هناك « جريمة قتل » اشتركت فيها الام مع جبيبها

الطبيب . وتصبح المشكلة التي امامنا هي : ماذا يصنع طارق ، العالم الذي يريد ان يغير وجه التاريخ بتاجار مشروع الطعام لكل غم ؟ نادبة حريصة اشد الحرص على « عقاب » الام ولو ادى الامر ان يبلغ جهات الاختصاص . اما طارق فله رأي مختلف ، يقول « ثقي يا نادبة ان مشروعى هذا هو العدالة .. العدالة كما يفهمها عصر الذرة .. وعصور الغد » اما مدالة هابلت والكرا - وقد استشهدت بهما نادبة في التذليل على اهمية الانتقام من الام - فلم تعد في رأي طارق الا كلمات جميلة ليس لاحد في عصرنا ان يضع حياته من اجلها . وبينما تنصور ناديا ان موقفها هو موقف « العقل » يرى طارق ، انه موقف « القلب » المنغل بالمعاطفة ، لان موقف العقل هو موقف العلم ، وموقف العلم هو الحركة « ازمتي هي ازمة عصري .. اذا وقفنا نموت .. عصرنا صاروخ انطلق اذا ابطات حركته احترق » على النقيض من الموقف في « رحلة السى الغد » حيث يصبح السكون البارد كالموت هو « الحياة » ويصبح الموت هو الامل ، على النقيض من ذلك يهتف طارق « نحن مرضى بالحركة .. وفي علاجنا من هذا المرض موتنا » .

وتنتهي القصة الداخلية - جوهر المسرحية - برحيل طارق وناديا عن بيت الام لعميش حياتها - ونخرج مع المؤلف الى الاطار الخارجي ، او القصة الاصلية المفتوحة الزراعين ، لنستمع الى « حمدي » وقد هجر المقهى نهائيا وانتهى عهد الشلة من حياته ، واشترى ميكروسكوبا وكبها كثيرة يزحم بها بيته وعقله ، نستمع اليه وهو يصوغ معنى جديدا للحرية يختلف عن المعنى الذي صاغته « رحلة الى الغد » اختلافا جذريا ، يقول « ان الفاء الجوع هو الفاء المبودية على الارض ، مبودية الافراد .. ومبودية الشعوب .. الطعام هو الحرية » . لقد تغيرت حياة حمدي ، كما تغيرت من قبل نظرة توفيق الحكيم ، الى العلم والغد والانسان . وليس من المهم ان تبقى نادبة وطارق على جدار الغرفة بمنزل حمدي وسميرة ، وانما المهم ان يتحول حمدي الى امتداد لطارق ، وتحول سميرة الى امتداد لنادبة . وليكن ما حدث ذات يوم على الحائط مجرد « حلم » في حياة حمدي وسميرة ، في حياة الانسان العادي البسيط في عالمنا . لكن المسرحية هي تجربة التفاعل بين « الواقع » و « الخيال » تجربة الصراع بين « الفن » و « الحياة » . وهي التجربة التي لخصها الحكيم في هذا الحوار المركز بين حمدي وسميرة ، عند مناقشتها لموضوع الكتاب الذي بدأ في تأليفه منذ انتهت قصة طارق ونادبة فوق الحائط : حمدي : عنوان الكتاب ؟ ما رأيك فيه ؟ سميرة : ولكل لم تنته منه بعد ؟ .

جمدي : هذا صحيح . ولكن العنوان احيانا يوحي بالاتجاه . اني لا اريد عنوانا علميا . ان الكتاب ليس كتاب علم .

سميرة : اعرف . انه كتاب حلم لا علم .

جمدي : بالاضبط . الحلم الذي يسبق العلم . انا لست بعالم . طارق هو العالم . كان عالما حقيقيا . وكان مشروعه ولا شك قائما — كما لمكتني ان لفهم — على اساس علمية : الطاقة واستنباطاتها وتطبيقاتها على اوسع نطاق . لكنني انا هنا لمهد لطارق . لان طارق سوف يمسود .

سميرة : سوف يمسود ؟

جمدي : ليس طارق بالذات . علماء من امثاله . ولكنه عندما يعود يجب ان يجد الدنيا كلها مستعدة لمعاونته . يجب ان تكون الدنيا كلها قد التهب خيالها للالهيا ، وعاشت في هذا الحلم بكل جوارحها .

سميرة : (تشير الى المكتبة) كما عاشت في هذه القصص .

جمدي : نعم . قصص ويلز وجول فيرن وغيرهما من الرحلة الى الكواكب والصواريخ وسفن الفضاء . كل هذه القصص غمرت الدنيا في الخيال والحلم ، فكان من السهل بعد ذلك الانتقال الى العلم . . . الى الواقع .

وهكذا تنتهي « الطعام لكل نم » بطل التناقضات المفتعلة بين العلم والفن ، بين العقل والقلب ، بين الفكر والعمل ، وذلك بان تصور الحكيم هذه الظواهر جميعها في قالبها النسبي واطارها التاريخي . كذلك لم ينطلق في رؤية المرحلة المعاصرة التي يجتازها الانسان الحديث من زاوية الحضارة الغربية ، وانما من زاوية المرحلة الحضارية المتخلفة التي نعيشها في الشرق العربي . وبالتالي فان دلالة « العلم » في بناء حضارتنا تختلف عن دلالاته في انهيار حضارتهم .

بين « رحلة الى الفد » و « الطعام لكل نم » مسافة فكرية طويلة . فالاولى تنظر الى العلم نظرة يشوبها الفزع من الفد ، بينما الاخرى ترى على العكس ان العلم هو مخلص البشرية ومنقذها الوحيد من مشكلة البؤس الازلية : الجوع . على ان المسرحيتين كليهما تتكلمان في دلالة فكرية واحدة ، هي التصور المثالي لمشكلات الانسان : اذ تقول « رحلة الى الفد » بفظاظ ما يمكن ان يؤدي اليه العلم من برود وجمود في حياتنا اليومية ، في حدود ان العلم مجموعة من انابيب الاختبار بين جدران صماء هي المعمل . وتأتي « الطعام لكل نم » لتقول ان هذا العلم المعمل يمكن ان يزيد خيرات الحياة

ويقتضي على مشكلة الجوع . هذا منهج مثالي في الفلسفة ، يتجاهل المعنى الاجتماعي للعلم ، أي أنه يغفل العلم كمنهج في التفكير الاجتماعي . والمنهج العلمي في الفكر الاجتماعي يستضيء بالخريطة التطبيقية للمجتمع والعالم بأسره ، ويبدأ في حل مشكلة الجوع انطلاقاً من الأرض الاجتماعية وطبيعتها لا من بين جدران العمل . فلربما يتجسّد العلم المعملي في الاستفادة من خيرات الطبيعة وزراعتها ، ولكن البناء الطبقي للمجتمع الانساني مسموح للغة أن تستلثر بهذه الخيرات ومن ثم تتحكم في الكثرة، حتى إذا اقتضى الأمر أن تلقي هذه القلة بخيرات الطبيعة في البحر ، كما يحدث بالفعل في بعض القساطر العالم . أما المنهج العلمي فيدرس المجتمع الانساني ويحلله طبقياً ويستفيد من العلم المعملي ، ومن بقية العلوم الانسانية حتى يصل الى الطول الجزئية الواقعية الثورية ، بدلاً من الحلول الخيالية التي تتراءى لدى بعض الحالين، كما هو الحال عند بطل « الطعام لكل ثم » .

وإذا كانت هذه المسرحية قد حلت نسبياً مشكلة التناقض بين العقل والقلب لو بين العلم والفن ، فإن مسرحية « شمس النهار » التي صدرت عام ١٩٦٤ قد حلت هي الأخرى — نسبياً أيضاً — الطرف الآخر من المعادلة : مشكلة التناقض بين الفكر والعمل . وهي مسرحية تعتمد على البناء الاسطوري ، ولكنها أيضاً تعتمد على ما يمكن تسميته بالقلب التعليمي الذي يسهل ملاحظة — كما يقول الحكيم نفسه — في كلفة ودجنة ، وحكايات لافونتين ، وبعض مسرحيات بريختكمسرحية بادن التعليمية .

وتبدأ المسرحية بموقف واضح ومحدد للأميرة شمس النهار التي رفضت الزواج من جميع الذين تقدموا لها من الأمراء والكبراء والعظماء ، وارتضت أن تخطب لانسان بسيط هو « قمر الزمان » الذي اشترط أن يعيشا معاً فترة من الزمن قبل الزواج ، يرتادان خلالها غياي الحياة ومغازاتها . وقبلت الأميرة هذا الشرط القريب لأنها توسمت في « قمر » أنه سيحقق لها مبتهاها من الاحلام . وفي مكان ما يطل على المدينة من بعيد ، عائشاً معاً حياة بدائية ترواها العمل الشاق المضني . وفي هذا المكان يلتقيان مصادفة بالثنين من رعيا لير آخرهما ملاحظ الخزانة ومسامده وقد سرقا كيساً ضخماً من المال . وتحفظها شمس عن «جواهر» لا يتحلى بها الناس من الخارج ، فيتساءل الملاحظ دهشاً :

الملاحظ : ماذا تقول ؟!

شمس : الجواهر التي تحملها في الداخل .

الملاحظ : في الداخل ؟!

المساعد : ليوجد جواهر تلبس في الداخل ؟!

الملاحظ : اسألهم ياخي !

المساعد : هذا شيء لم يسمع به أحد .

الملاحظ : وما غادة هذه الجواهر التي تلبس من الداخل ولا يراها أحد؟!

شمس : يراها صاحبها ونفيء نفسه .

الملاحظ : فقط ؟

شمس : ويراه المقربون لها ، ونفيء نفوسهم !

المساعد : كل هذا من الداخل ؟!

شمس : نعم .

عاشا استقررت شمس بأن الصدا أو الفخر والغبار متراكم على «الجوهرة» فهي كلبية خلبية لا نفيء ، اكمل قبر : « .. وما ان تردوا هذا المال الى مكانه ، حتى تشعروا بالضوء قد شع في داخلكم » .

بهذه التقطعة تبدأ المرحلة الجديدة من تطور المسرحية ، اذ تعود شمس النهار وقمر الزمان بالرجلين الى اميرهما . وهناك تدور الاحداث المتيرة التي نعرف منها أن الامر يرغب في الزواج من شمس النهار التي رفضت الجميع . وهو لا يعلم ان شمس النهار امامه بلحمها ودمها ، وان كانت في ثياب خشنة لرجل بسيط . فلذا علم حقيقة الامر ، ارفقنى ان يهجر الامارة ، ويخرج معها الى رحاب الحياة فيصلا مع قمر الى ذلك المكان البعيد المظلم على اسوار المدينة . حينذاك يرى السبلحا كالبحر ، عجناء من الجوع ، تمد ايديها في ضراعة وابتهاال . ويجري هذا الحوار بين شمس والامر :

شمس : هل بقى في جرابك شيء من الخبز ؟

الامر : « يثلث في جرابه » نعم ..

شمس : أخرجه وضعه في تلك الايدي .

الامر : لكن ...

شمس : نفذ ما اتول لك .

الامر : « نفذ » هاتنذا افعل ..

شمس : انظر الآن ما سيكون ..
 الأمير : عجباً .. عجباً .. بدلوا يتحركون .. الايدي اخنت تضع
 الخبز في الافواه .. انهم يأكلون .. انهم يأكلون .. انهم يسيرون .. لقد
 فك السحر فعلاً .. فك السحر عن القرية ..
 وتنبلور — من ثم — تجربة الأمير في ان السائر على قدميه يرى أشياء،
 والراكب لا يرى شيئاً . الا ان ما يتبلور اكثر فأكثر هو « جوهر » المسرحية
 او عقدها . ذلك ان شمس تجد نفسها فجأة في موقع لا تحسد عليه ، بين
 رجلين : احدهما صنعها ، هو قمر ، والاخر صنعته ، وهو الأمير . من هذه
 الزاوية تتحول أحداث المسرحية الى صراع مرير بين الرجلين من ناحية ،
 وبين شمس ونفسها من ناحية أخرى . ان قمر يؤكد في رأس « نحن فعلاً
 نحب مخلوقاتنا ، ولا نحمل لخالقينا الا التقدير » مشيراً بذلك الى شكه في
 ان تكون شمس قد أحبت الأمير وهجرته هو . ويحتمل الصراع لدرجة
 يختلط فيها الامر على المؤلف ، فيلجأ الى حله بخاتمتين مغايرتين لبعضهما
 البعض . الخاتمة الاولى يعود فيها الأمير حمدان الى وطنه ممثلاً تعاليم
 شمس النهار وتجربتها معه ، يعود ليصلح هذا الوطن اصلاحاً جديراً ،
 يعود لا ليصبح أميراً ، ولكن ليصبح عاملاً . متنبئاً بتحدد الخاتمة بأن ينصح
 قمر شمساً ان تسلك نفس طريق حمدان ، ان تمود الى بلدها وتعمل على
 اصلاحه ، فلماذا تساعلت شمس بما اذا كان هذا ممكناً بمفردها ، اجاب
 قمر « نعم .. بمفردك .. شعبك محتاج اليك .. ولن يقبل تغييراً واصلاحاً
 الا منك وحدك ، النابذة منه ، الناشئة فيه .. »

وعند اخراج المسرحية على المسرح القومي ، استجاب المؤلف للظاهرة
 المسرحية في تكاملها بغير من « شكل » الخاتمة بأن تنبهت شمس الى ان
 حبها الحقيقي ينبض باسم الرجل الذي صنعها . حينذاك تذكر الأمير بقوله
 انه يحمل جزءاً من روحها ، وهذا يقتضي ان يكون على الدوام ، ثائراً
 مصلحاً ، فيقول حمدان :

الأمير : امرف جيداً ما احمل « فجأة بمنف » ولكن هذا الرجل ماذا يحمل
 منك !!

شمس : هو الذي صنعتني

قمر : وهي التي صنعت في قلبي الحب

شمس : نعم كل منا صنع الآخر . كل منا صانع ومصنوع ، خالق ومخلوق ،
 في نفس الوقت . لذلك كان انجماجنا كاملاً .

ولا يطول الحوار حتى يقتنع الأمير بصدق قولها فيتمتم في صوت خافت

« الشعب في بلدك يا شمس النهار يقدمك تقديسا ، لآنك تركت قصرك واخترت شخصا بسيطا من الناس . وسترين بعينك كيف يلتف حولك الشعب عندما تدخلان معا المدينة » ويخرج حزينا ، ويترك شمس وقمر وقد تلاصقا ، واخذا يشيعانه بانظارهما .. الى ان يختفي ، ويهبسط الستار وهما يتلاصقان .

ولا شك ان الخانتين تخططان من حيث الشكل اختلافا كبيرا . فلخاتبة الاولى حيث يذهب كل الى حاله ، دون ان يلتقي الحبيبان عند اسدال الستار ، اقرب الى روح الفن الذي يشحن نفسية المتلقي بنسار القتلى . اما الخاتبة الثانية فهي تستجيب لروح الحدوتة التي تجمع الاجباء في تبت ونبلت . الاولى استجابة للاعماق الغائرة في الوجدان ، والاخرى استجابة ماهرة للحظة الراهنة . ولكن هذه الخاتبة لم تغير قط من جوهر المسرحية . هذا الجوهر الذي يحل الطرف الاخر من المعادلة : التناقض بين الفكر والعمل . ان شمس النهار ليست شهزاد الجديدة التي ثابت في حيائها بدور مزدوج : طوعت للفكرة المحلقة في اجواء الحلم لمستلزمات العمل الواقعي الجسد في شخصية « قمر » فكان هذا الرجل البسيط هو « صانعا » . وتمكنت بمزج الفكر بالعمل من « تغيير » الامر حمدان ، الرجل الذي كان هو الاخر يبحث عن فكرة مطلقة تدعى « شمس النهار » فراح يحققها عمليا في اصلاح وطنه اصلاحا ثوريا . لقد امست شمس النهار فكرا وعملا في آن . كذلك امسى قمر . لم يعد طاعة قادرة على العمل فحسب ، بل طاعة قادرة على الحب ايضا . اخيرا ، اخيرا جدا ، التصم المعتل بالقلب ، والفكر بالعمل .. وكانت النتيجة هي « النورة » في وطن شمس ووطن حمدان على السواء .

تلك هي النتيجة التي توصل اليها توفيق الحكيم بعد كفاح مريـر ومعاناة هائلة : ليس العقل عقلا مطلقا ، ولا القلب قلبا مطلقا ، كلاهما ظاهرة نسبية لها اطرافها التاريخي ودلالاتها الاجتماعية . وهما لا يتفاعلان مع بعضهما البعض في حركة دائرية اقرب الى سكنون النظام التعاقلي ، وانما هما في صراع دائم مستمر لا يكف عن التجلوز الجلي الى امام . وهكذا لا يصبح الفكر في واد والعمل في واد اخر ، بل ان العلاقة بينهما تصبح علاقة ديناميكية متطورة ، تنتقل بالظاهرة المشتركة من البسطة الى التركيب ، الى الاكثر تركيبا في مستوى كيفي جديد .



وما ان اطمان الفنان صاحب هذه الرؤية الثورية الى سلامة النتائج

التي توصل اليها حتى راح يحاول تطبيقها على الواقع اليومي للشعب ، والمجتمع . من هنا كان الفصلان التيهيليان « رحلة سيد » و « رحلة قطار » من بواكر هذه التطبيقات التي تخلو من روعة الكشف حقاً ، ولكنها تمتليء بكثافة الواقع الحي المتطور . على اننا نلاحظ ان الحكيم لا يطبق رؤياه على الواقع كتطبيق المعادلات النظرية على تجارب المعمل . وانما هو يصنع شيئاً قريباً من « الاحتكاك » بين الواقع والرؤيا ، فمثل الشرارة الوليدة تخلق ذلك التوهج الجديد بكل ما يعنيه من اضافات العمل السى الفكر .

يعتمد توميق الحكيم في « رحلة سيد » على نفس الحيلة الفنية التي استخدمها في « رحلة الى الند » حين كان احد السجينين يستحضر صورة زوجته في خياله مقتراعى له كلثنا حيا مجسما وكثنا على شاشة سينما . وقد طور هذه الحيلة في « الطعام لكل نم » فجعل منها ما يشبه خيال الظل . واذا كانت هذه الحيلة تشكل منظرا سريعا في المسرحية الاولى ، وجزءا كبيرا من المسرحية الثانية ، فانها هنا في « رحلة سيد » هي قوام الفصل التيهيلي كله . ويضمن الحكيم في قلب المشكلة ، او في بؤرة الحدث مباشرة . نحن امام رجل مجهول يقوم بالمسيد في احدى الغالبت ، ومن بعيد يصلنا زئير اسد خافت . وتتوالى تلك الصور السينمائية القريبة من خيال الظل ، وكثنا شريط من اللاهوي ينسحب في مخيلة الرجل بلا ضبط . او هكذا يبدو من الخارج ، اذ يبدو أن ثمة خيطا يربط بين هذه الصور غير المتألغة . ان الوجه الاول الذي يحاورنا مع الرجل ، وجه غلسفي يقول ان الايمان شيء ضروري فيملق الرجل بأن الايمان شيء بشري . هكذا لم يعد هناك شيء مطلق اسمه « الايمان » كما كان الامر في « شهرزاد » . ولم يعد الانسان خارج الزمان والمكان كلثنا ميتافيزيقيا معلقا في الفضاء الاسطوري ، وانما اصبح الانسان « تجربة بشرية » ، اصبح كلثنا حيا « في موقف » . والانسان في موقف ، هو بطل « رحلة سيد » فما ان يقول له الوجه الميت ، انسه يشعر بالراحة في الموت ، حتى يتحضر الى معارضته بأنه يشعر بتمصب بالتمصب المتبل ، بمعالودة الكفاح « كفاحي مستمر .. لان العلم مستمر » . وهو فهم جديد للانسان ، والعلم ، والحياة يتجاوز به الفنان اسوار رحلته السابقة الى الند . ذلك ان « الشك والحيرة ، والاثبات والابتكار .. صيحات للعقل لا بد منها .. لكن القلب ينيش في الداخل .. من تلقاء نفسه » فقد ذابت الفواصل بين العقل والقلب ، كما انهارت الحواجز بين الفكر والعمل . يحتج وجه الزوجة المتوفاة بأنه لم يعد يتذكرها فيجب بأن العمل اصبح شافله

الاكبر . فلذا استأنفت الاحتجاج بأنها كانت يوما « منتهى » امله لأجابه مره ثانية « منتهى ؟! ايمن ان يكون هناك منتهى .. ونحن على قيد الحياة ؟! » لم تعد الحياة هي ذلك الكون الصلبة والطبيعة الخرساء التي أصابت شهريار بجنون الرحيل محلها مستدياد شهرزاد . لقد أصبحت الحياة هي « العمل » الذي بشرت به شهرزاد الجديدة : شمس النهار .

ونصادف وجهنا ثالثا يفكره بالسعادة فيقول : اني سعيد طبعاً .. لا استطيع القول اني تمس . ولكن هناك مع ذلك شيء « شيء يجعلني لا اهدأ .. يجعلنا لا نهذا .. نحن في رحلة صيد مستمرة » . ولعل هذه العبارة هي « ضربة المعلم » الحقيقية في كشف اسرار الموقف ، اذ لا يسدل الستار حتى نسمع اصواتا تملأ الغابة بصراخ من يستغيث ، اصواتا تؤكد ان « الدكتور في غم الاسد » . اي مفارقة تفضح بالمرارة جسدها الحكيم في هذا الموقف المثير ؟ ان من يتخذ شعاعه « نحن في رحلة صيد مستمرة » هو بالتحديد « في غم الاسد » ، ولا تلبث الوجوه المنتثرة ان تتوحد في وجه واحد كبير ، ولا تلبث التساؤلات المبعثرة ان تتجمع في علامة استفهام كبيرة واحدة . وتنجذب الفشاة عن عيوننا لتفهم ان الفنان هجر الشكل الذهني المجرد ، واقرب من البناء التجسدي المبسط لانه في نفس الوقت نزل من القمة الفكرية للجبل ، وامتزج بالتجربة الانسانية عند السفح ، عند تخوم الواقع البشري وغناه اللامتناهي . فلا ريب ان ذوبان التناقض الفعلي بين العقل والقلب ، وبين الفكر والعمل ، يؤدي بنا الى ان نكتشف بعمق ووعي نافذين التناقضات الحقيقية في واقعنا الثوري المعاصر . ليس هذا الطبيب الذي يتفنى باننا في رحلة صيد مستمرة وهو في غم الاسد الا انسلقنا الجنيذ المفلل بالاف المقيود التي تثقل كاهله بالرغبة في الاستسلام او في اضافة قيود جديدة . وتوغى الحكيم عندما ينقض وضعية هذا الانسان الجديد ، يستشعر حقا بضراوة المعركة في غلبة تحاول بناء الاشتراكية . انه يستبح معنا الى اصوات الاستفائة ، ولكنه يركز الاضواء كلها على « غم الاسد » ، على « الغابة » . وهو يشاهد معنا محاولات الانقاذ ، ولكنه يفتح العنسة جيدا على تلك « الوجوه » التي تزام الحياة بـ « الاتا » دون ان تفكر لحظة واحدة في « نحن » .

توفيق الحكيم يدرك مظلة التحول التاريخي في مجتمعنا الى الاشتراكية، ولكنه « يجسم » لنا الصعاب الهائلة التي تواجه هذا التحول من خلال الغابة التي ورثناها عبر الالف السنين . هو لا يناقش التفاصيل ، ولكنه يشير فقط الى فداحة الثمن الذي ندفعه اذا كنا ما نزال في رحلة صيد مستمرة ونحن

في غم الاسد . وقد استمعنا معا الى اصوات الاستغفلة من هول الاخطار التي تتهددنا ، واستمعنا اليه وهو يناقش وجوهنا السلبية ، ويطواننا الايجابية على السواء . بقي امامنا ان نستمع معه واليه وهو « بجسم » الجانب الآخر من المعركة ، الجانب القلقل لها . اي انه ، وحتى تصبح الصورة كاملة ، لا سبيل الى الاكتفاء بالتقييم الفني لدور « المشاركين » في المعركة من القاعدة ، بل لابد من تقييم الادوار القيادية ايضا . وهي القضية التي عرضت لها المسرحية ذات الفصل الواحد « رحلة قطار » .

ولا ريب ان ثورتنا — ككل ثورة — قد تعرضت منذ بدايتها لاضطراب عديدة من الداخل والخارج ، ولا ريب ايضا ان التكوين الايديولوجي للقادة الثورية لم يكن على درجة واحدة من التجانس وان كان هناك الحد الأدنى من الاتفاق حول الارض المشتركة التي انبثقت عنها الثورة . غير ان هذه الثورة بأرضها المشتركة لم تتعرض لاضطراب كما تعرضت بعد انعاطفها التاريخي نحو الطريق الطويل الى الاشتراكية ، هذا الانعطاف الذي نؤرخ له بقرارات يوليو ١٩٦١ لقد تضاعفت منذ ذلك اليوم ، اخطار الداخل والخارج ، واضيف منصر جديد هو ان ذلك « الحد الأدنى » من الاتفاق القيادي لم يعد قادرا على ان يكون « أرضا مشتركة » تحمي الثورة من غائلة التناقضات المعقدة التي تجاوزت مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية الى مرحلة الثورة الاشتراكية . وقد اخبر توفيق الحكيم إحدى هذه اللحظات التاريخية الحرجة ، اللحظة التي يتقرر فيها مصير ثورة ومسارها ، لكي تكون نقطة البدء في النسيج الدرامي لمسرحيته القصيرة « رحلة قطار » . كان الفنان يقترب رويدا رويدا من واقعه المرئي المباشر . وكلما اقترب من هذا الواقع مبتعدا من عالم المطلقات الفكرية المجردة ، اقترب في نفس الوقت من التجسيديات الدرامية العميقة الاثر مبتعدا عن التقديرية والبالشرة .

وتبدأ « رحلة قطار » عندما يتوقف مساق القطار عن السير لان الاشارة الضوئية التي تسمح له بالاستمرار في السير لا تأذن له بوضوح الرؤية ، فهو يراها « خضراء » والوقاد يراها « حمراء » اي انه هو يراها تأذن له بالسير ، بينما الوقاد يرى الامر يستوجب التوقف . واذا كان المساق ارضى التوقف مؤقتا ، فلكي يسأل الجماهير التي ارتضت ان تتركب معه القطار منذ البداية . وتشطر اراء « الركاب » الى قسمين واضحين : احدها يوافق المساق على ان الاشارة خضراء وينبغي له الاستمرار في قيادة القطار والفريق الآخر يوافق الوقاد على ان الاشارة حمراء ، وينبغي التوقف تماما . وبين الفريقين من يراها لا هي خضراء ولا هي حمراء ، وانما هي صفراء « كالكرشم »

ولكن من يراها هكذا قلة نادرة لا يقيم لها الوقت والسائق والجهاير اي وزن .
لذلك تنحصر المناقشة بين الاخضر والاحمر . وينزل الركاب جميعا للاشتراك
في المناقشة المثيرة . ويستغل الفنان الذكي هذه الفرصة ليختبر تأملاته الفكرية
في هذه الامواج البشرية غير المتجانسة . ان احد كبار رجال الاعمال يدخل في
حوار مع فنان يشغل بالموسيقى محتجا بأنه لا يستطيع ان ينتظر لان اعباله
لا تنتظر ، بينما الموسيقى في امكانها الانتظار . فلذا اجاب الموسيقي بأن
ظرومه حقيقة لانه سيتزوج غدا ، استأنف رجل الاعمال حديثه قائلاً انه هو
ايضا سيطلق زوجته في نفس الوقت لا لانها لم تنجب اولادا بل لانها تريد
اتجاب الاولاد وهو لا يريد . ويمعجب الموسيقي من ان الرجل الذي يمنع
« شخاشيخ الأطفال » لا يمقت شيئا كالأطفال ، بينما لا يريد الزواج الا لانجاب
الأطفال . ان الحكيم بذكاء شديد وحساسية غاية في الرفاهة والشفافية
يعكس الانقسام الأكبر حول الاخضر والاحمر ، على ادق جزئيات الحياة اليومية
في الواقع البشري . فليس الاختلاف حول لون الإشارة الضوئية اختلافا فسي
مشكلة ملبرة ومؤقتة ، وليس انعكاسا لاختلاف قوة الابصار البشري عند
هذا او ذاك ، وانما هو اختلاف جذري في الاساس ، اختلاف في «وجهة النظر»
الى الاشياء ، واختلاف ايضا في « المصلحة » التي يعبر عنها كل فرد ، وكل
طبقة .

ولم يعد الامر عند الحكيم كما كان في الماضي نظاما « تعادليا » يستوجب
الاتزان الشكلي والاتساق الالي ، وانما الامر في لحظات التاريخ الحاسمة
يعبر عنه هذا الحوار :

السائق : ستهيل .. خطر الوقوف اشد من خطر السير .

الوقاد : وخطر السير اشد من خطر الوقوف .

ذلك انه اذا استقر القطار في الوقوف ، سوف يصل بعد دقائق قطار
الكبيرس ويسقطه اهلية .

واذا كان موقف رجل الاعمال من مشكلة « الانتظار » قد عبر عن وجهة
نظر تختلف مع وجهة نظر الموسيقي ، فان « المصلحة » تبلور موقفه اكثر
فكثير ، غيرى انه من الافضل ان يشتري هذا القطار « الخردة » لاحتياج
مصنعة الى « كذا طن حديد » في العام الواحد يحولها الى « شخاشيخ » .
وينفس المقدار من الاختلاف بين الرجال ، نلاحظ الاختلاف بين النساء ، فتفضل
احداهن التماطف مع الموسيقي ، وتقع الأخرى في غرام رجل الاعمال . وهكذا

ينحت الفنان نماذجها من حركة الاحداث المحيطة بالموقف كله . الا ان الحكيم لا يخلق « انماطاً » مركبة على نماذج مسبقة ، وانما هو يحرص على فردية شخصياته فتدرا اصيلاً يستند منه اعماق خلجات الوعي البشري ولا وعيه معا . انه لا يجرؤ على التعميم من نتائج نمطية ، بل يحاول ان يحصل على الخط العام من ادق التفاصيل . فلذا كانت السيدة قد نطألت مع رجل الاعمال لثرائه ، فانها في نهاية الامر ليست « قالبا » مطابقا للاخر مطابقة حرجية . هي تختلف معه حول « المصير » من وجهة نظر مغايرة : السيدة : يا للكارثة ؟ .. وهؤلاء الناس . هؤلاء الركاب . يجب ان ننبههم . المالي : انت مجنونة ؟ اياك ان تفعلي .. انت لا تعرفين الجماهير ساعة الكثرة انهم ينقلبون الى وحوش .

السيدة : لكن ..

المالي : ستكون نحن اول الضحايا .. اسكني .. اسكني .. ارجوك ..
لا شان لنا بشيء ..

السيدة : انهم يفتنون ويرقصون ولا يدرون بما سيقع ..

المالي : هذا غير لهم .

الا ان السابق لا يعبا بما يقوله الوند ، او ما يقوله النصف الآخر من القطار من امثال رجل الاعمال الكبير ، لا يعبا بشيء بسن هذا لانه هو « المسؤول » الاول مما سيحدث ، ولانه ما يزال « القائد » ولانه — وهذا هو المهم — يرى السكة مفتوحة والاشارة خضراء ، ولا يبقى امامه الا ان يمسك بعجلة القيادة من جديد ثقلاً « الطريقة الوحيدة هي ان نسير » . ويستأنف القطار مسيره من جديد .

مرة اخرى يضع الحكيم الاتساق في موقف . وتبدأ المسرحية من قلب الموقف ، بل ليست هناك بداية او نهاية ، وانما هناك موقف يختبر فيه الفنان طبيعة التجربة الانسانية . وانسان الحكيم في رحلته بالقطار ، ليس انساناً مريضاً مجهولاً ، وانما هو انسان محدد شديد التحديد ، هو الانسان المصري المعاصر في قطار ثورته المجيدة . والتجربة لا تصدر عن خيال مبتليزقي موغل في التجرد ، وانما هي تجربة شعبت مع قيافته الثورية في اشد حالاتها تازماً . لم تعد الصراعات قاصرة على جماهير الركاب ، بل

امتدت التناقضات الى الجهاز القيادي للقطار . اي ان الفنان وضع يده على الظاهرة الثورية في لحظة احتدام التناقضات بين الجميع : اذا كانت السكة مقللة وسار القطار فسوف ينتقلب بمن فيه ، واذا وقف في مكانه فسوف يجرفه الاكسبريس القادم ورائه بعد قليل . واختار الحكيم اللون الاخضر ، اختار الحل الثوري ، وقرر السائق ان يسير القطار . ربما تصادفـه المتاعب فيما بعد ، ولكن يبقى له شرف استمرار الثورة ، فلذا اقبل الاكسبريس حاملا الاجيال القادمة ، لم يسحق ولم يحطم ، وانما يبقى له شرف الامتداد اكثر تطورا وازدهارا .

الفصل الحادي عشر السلطة والتحرية أو الإنسان والنظام

من المحاور الرئيسية في مسرح توفيق الحكيم ، ذلك المحور الذي تدور من حوله مشكلات العلاقة بين الإنسان ونظام الحكم الذي يعيش في ظلاله ، أو مشكلات العلاقة بين السلطة السياسية الحاكمة ، وحرية الفرد أو المجتمع المحكوم . ولا شك أن هذا المحور قد دارت حوله منذ القديم معظم الفلسفات والمذاهب بحيث يصعب على الأدب والفن أن يقدم شيئاً جديداً في هذا المضمار . وربما كانت المعرفة الفنية هي أقل مستويات المعرفة طموحا إلى تفصيل الفكر والرأي ، لأن الفكر السياسي والقانوني والاقتصادي والاجتماعي والفلسفي أكثر منها قدرة على هذا التفصيل . ولعل علاقة الفن بالفكر تبدأ من هذه النقطة على وجه التحديد . يبدأ الفن من العام في الفكر إلى الخاص في الحياة ، فيكتسب صورته النوعية المستقلة كينيا عن بقية أشكال الفكر .

وعندما يسود الفكر على بعض الأعمال الكبرى لسارتر أو اليوت أو بيكيت ، فإن سياسته لا تعني أن هذه الأعمال قد تحولت عن الفن إلى الفكر ، وإنما تعني أن التجربة الشخصية التي يعايشها الفنان هي التجربة الفكرية ، وهذه التجربة ليست إلا عنصرا واحداً من العناصر المعقدة التي يتكون منها العمل الفني . فإذا ما تكامل العمل الأدبي فنياً لم يعد عملاً فكرياً محضاً قادراً على تقديم هذا الاتجاه أو ذاك من اتجاهات الفلسفة تقديماً علمياً مفصلاً . وإنما نحن نلجأ في هذه الحال إلى الكتب النظرية للفنان — إن وجدت — لنستقصي أهم المسائل التفصيلية لأذهبه في الفكر . ذلك أن المعرفة الفنية لا يعينها الفكر لذاته ، وإنما لعلاقته بالتجربة الإنسانية

الحية . وهي لذلك فقيرة اشد الفقر في اعطاء صورة فكرية مفصلة لما يدور في ذهن الفنان ، بينما هي شديدة الفنى والثراء في اعطاء صورة مفصلة لما يدور في عقله ووجدانه وواقعه وتكوينه ، في آن واحد . اي في شكل معقد ندعوه بالرؤيا التي تتجمع في بورتها هذه الاشعة كلها . ونحن حين نستخلص الشعاع الفكري من مسرح فنان كتوفيق الحكيم ، فاننا لا نمزله عن رؤياه الفنية ككل . لهذا كان لابد لنا من التعرف على الارض الفكرية التي يسير عليها هذا الفنان من خلال ما كتب من اعمال نظرية كرس لها هذا الكتاب قسمه الاول . وفيه نتبين ان مشكلة الحكم في حياة الحكيم من اهم المحاور التي يدور حولها ادبه بشكل عام ، ومسرحه بشكل خاص . انه في تلك الكتابات مثال المفكر الليبرالي الذي يتصور ملكوت الحرية في النظام الديمقراطي الغربي ، هذا هو الخط الفكري العام الذي ينطلق منه الفنان الى ما نضيفه الحياة من حقائق وتفاصيل في اطارها النوعي الخاص ، وهو الاطار الذي نستشرف امامه في ثلاثة اعمال هامة كتبها الحكيم .

وربما كانت « برلكسا » هي اولى مسرحياته التي ناقشت هذه القضية ، وان كانت طبعها الاولى التي صدرت عام ١٩٣٩ في ثلاثة فصول لم تكن بها التكلة التي صدرت في الطبعة الثانية عام ١٩٦٠ حيث بلغت المسرحية ستة فصول .

والمسرحية مأخوذة من حيث الاطار العام ، عن كوميديا اريستوفاتيس « اجتماع النساء » . الا ان الحكيم قد غير في احداث المسرحية ومفزاها الشامل ما يجعل منها عملا قائما بذاته ينقلش احدى المشكلات المصرية لحبا ودما . وبالرغم من ان المسرحية في اصلها اليوناني كتبت اشد اغراء للحكيم لانه يلتقي مع كتابها في الموقف من قضية المرأة ، الا انه كان حريصا على معالجة القضية الاكثر شمولاً بحيث تخرج مسرحيته من دائرة الاقتباس او التقليد الى دائرة التأثير الم شروع . فقد عامل الحكيم الكوميديا اليونانية وكأنه يعامل اسطورة قديمة وما يستدعيه ذلك من تحرير كامل في معالجة الاسطورة كمادة خام ، له مطلق الحق والحرية في اعادة صياغتها وتحويرها وتحيلها ما يعن له من مهوم العصر الذي يعيش فيه . لقد توقف اريستوفاتيس عند حدود السخرية من المرأة التي ارادت ان تحكم ، اما الحكيم فقد اراد ان يسخر من طريقة الحكم التي استخدمتها المرأة كما استخدمها الرجل على السواء .

والحكيم في هذا المحور الجديد لا يهجر البناء الرمزي الذي تعرفنا عليه فيما سبق من اعمال تتسم بالتجريد وتجربة الذهن . ولكنه يحاول ان يكون

أكثر قربا من القضايا الجزئية والمحسوسة والمباشرة . كذلك القضايا التي لامسناها في النصف الثاني من محور العقل والقلب ، أي الجزء التطبيقي الخاص بالفكر والعمل . أن قضية الإنسان والنظام أشبه ما تكون بالقضايا التطبيقية ، وأن احتوت على النظرية والتطبيق في مركب واحد .

وتبدأ المسرحية بأن نستولي براكسا زوجة القاضي بلبروس على السلطة في أثينا فتمنع جميع رعيها حريتهم في القول والعمل ، ولكنها في ذلك الوقت صريعة الغرام في حبها للقائد هيرونيموس وقد استطاع أن يستولي على قلبها وسلطانها معا . لذلك يأمر بسجن الفيلسوف ابقراط الذي لا يعجبه الحال . ولا يلبث هيرونيموس أن يدفع براكسا إلى السجن نفسه بتهمة الاتفاق مع الفيلسوف على قلب نظام الحكم . ولكن الأحوال سرعان ما تتغير ويتدهور هيرونيموس لهزيمة جيشه أمام الأعداء . ويعلم القائد المهزوم عزمه على الانتحار فتمكر براكسا عليه ذلك وتقرح الموافقة على رأي ابقراط القديم بأن يحكم ثلاثتهم بدلا من الأفراد بالسلطة . ويتطور الاقتراح إلى تزييف « ملك » على البلاد يختارونه أنسانا مغفلا يرضى بأن يكون لافتة من الخارج ويدهمهم يتحكمون هم في كل صغيرة وكبيرة . ويقع اختبارهم على بلبروس زوج براكسا . ويتم تتويجه بالفعل ، ولكنه يعلم من كاتبة سر الملكة السابقة أن زوجته كانت عشيقته لهيرونيموس ، ومن ثم يأمر بسجن الزوجة والقائد والفيلسوف . فإذا اقتبل يوم المحاكمة وحاول الوزير كريميس أن يستثير الشعب ضد المتهمين الثلاثة ، نجحت براكسا وهيرونيموس وابقراط في استثارة الشعب ضده هو ، وضد الملك بلبروس لما يقومون به ، هما وأعاونهما ، من أعمال السلب والنهب . وتنتهي المسرحية بأمواج هادرة من الجماهير في طريقها الصاخب إلى قصر الدولة تهتف « غليحي الشعب .. غليحي الشعب » .

ولعله من المفيد أن نقول أن هذه المسرحية كتبت في ظل المناخ الذي هيأته بداية الحرب العالمية الثانية . هذا المناخ المعقد الذي خلقته ظروف انهيار الديمقراطية في العالم الغربي على يدى النازيين والفاشست . أن القضية كتبت على درجة ما من الأوشوح عند الإنسان الغربي إذ هو يحارب الغول النكتاتوري القادم من إيطاليا وألمانيا ، منحصنا بتراث ضخم من تقاليد الحرية العميقة الجذور في بلطن الحضارة الغربية . لذلك كانت النظرية والموسولينية على السواء في مأزق حرج ، لأن « الروح الأوروبية » التي يقوم بينها وبينهما الحوار تلك من الخصائص والسمات ما جعل من النازية والفاشية أمرا بطارئا غريبا سرعان ما يزول . هذه الروح ليست

نجريدا ميتافيزيقيا ، وانما هي الحصيلـة الفكرية التي كسبها الانسان الاوربي في معارك تاريخية طويلة مع اعداء الحضارة . لذلك اتقول ان المشكلة كانت واضحة بحيث ضمت الجبهة المعادية للنازي من أقصى اليمين الكاثوليكي الى أقصى اليسار الشيوعي ، لا على مستوى البلد الواحد فحسب كما حدث في فرنسا ، وانما على النطاق العالمي حين اقيمت الجبهة بين الاتحاد السوفياتي والطفاء .

اما في بلادنا فالامر يختلف كثيرا لان ميراثنا الضخم من التخلف الحضاري والتقاليد غير الديمقراطية في اسلوب الحكم ، حال دون الرؤية الواضحة عند قطاعات عريضة من جماهير شعبنا . حتى ان الرجعية المحلية استطاعت ان تجرف التيار الشعبي في بعض جزئياته وسمع روميل من يهتف مرحبا بقدمه . لماذا ؟ لان التناقضات الداخلية بلغت درجة عالية من التعقيد . فالكتيبة الغربية المناضلة ضد المحور ، نحتل في نفس الوقت بلادنا . اي ان اولئك الذين يتخذون موقفا تقدميا على الصعيد العالمي ، هم بانفسهم الذين يستمروننا . واذن المطلوب منا ان « نتحالف » مع قاهرنا . ومن ناحية اخرى كتبت الحكومة ذات الحزب المثل لقطاع عريض من شعبنا ، قد وصلت الى مرحلة التهادن الشهيرة بمعاهدة ١٩٣٦ . وبمجرد ان حققت هذه الغاية اطاح بها العرش والاستعمار ، لتحل مكانها الحكومات الموالية لاشع قطاعات الرجعية . الا ان هذه الحكومات تعطي السلطة في وقت حرج او ما يسمونه بلغة السياسيين « زمن الحرب » . واذن المطلوب من الشعب الكادح ان « ينحني » لهذه الحكومات حتى يحقق التحالف بينها وبين « العالم الحر » خطا دفاعيا في منطقة من اكثر مناطق العالم حساسية . وهكذا كان الشعب في موقع لا يصد عليه ، بين حجري الرجي : القهر الاستعماري ، والقهر الرجعي المحلي من ناحية ، والدفاع عن « الديمقراطية » ضد الغول الهتلري من ناحية اخرى . وفي كثير من الاحيان لم تكن الصورة على هذه الدرجة من الوضوح ، لما عايناه الشعب المصري من غياب « الديمقراطية » على يدي الاستعمار والرجعية المحلية . وكثيرا ما فقد الاتجاه الثوري نتيجة لاتعدام وضوح الرؤية ، فالتمس « الامل » في ثعلب الصحراء حينما ، وفي القمصان الخضراء احيانا . ولم تكن هذه القمصان تعبيرا عن غاشية اصحابها او تاريخهم بقدر ما كانت تعبيرا متطرفا عن انعدام الوضوح الفكري للرؤية الوطنية .

عاش توفيق الحكيم في جحيم هذه الفوضى التي بلبلت الجميع ، قاده وشعبا . ولحسن ان معنى الديمقراطية سوف يضع بين الاقتصار على

رؤية « الخارج » والانتصار على رؤية « الداخل » . احس ان الاحتجاج بما يحدث خارج ديارنا من اعتداءات النازية والفاشية على جوهر الديمقراطية في ان نجد كل قوتنا لمحاربة العدو وحده ، هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا الى هلاوية الخيفة الوطنية والمعملة للاستعمار . كما احس ان الاحتجاج بما يحدث داخل بلادنا من اعتداءات الرجعية على جوهر الديمقراطية في ان نجد كل قوتنا لمحاربة هذا العدو وحده ، هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا الى هلاوية الخيفة الانسانية ، والمعملة للمحور .

لذلك تقوم مسرحية الحكيم على هذه الجبهة الثنائية في التفاضل الوطني ضد الغزاة ، والتفاضل الاجتماعي ضد الطغاة ، بحيث يحقق الشعب مفهوما ديمقراطيا سليما اذا ما اعتلى هو بنفسه عرش السلطة . ومسرحية براكسا في تقديرى هي « عملية » اسقاط — لا اقول حرفية — لما كان يضطرم به الواقع المصري المعاصر للحكيم انذاك . وقد اتخذ منها موقف المفكر الليبرالي المكلف من اجل « تأصيل » الديمقراطية في ارضنا ، لا مجرد استيرادها من الخارج كاية سلمة قبلية لان تكون مادة للسلامة بيننا وبين الاستعمار من جانب ، وبيننا وبين عمالته الحاكمين من جانب آخر . على يعنيه الحكيم بكلمة الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك من مسميات . يعنيه الحكم بكلمة الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك من مسميات . فربما كان لهذه الكلمات من المعاني ما يتعارض مع ما جاء عنها في المعاجم او على السنة الناس . وربما كان الفنان يعبد الى ذلك عمدا حتى يضع ايدينا على ما يزخر به الواقع من تناقضات وتشابك وتعقيد . وهو فني تحليله لهذه التناقضات وحله لهذا التشابك يتجاوز بنا مرحلة « الرصد » التاريخي ، الى مرحلة النبوءة . ولذلك قلت انه يقوم بعملية اسقاط للواقع ، ولكن دون ان يتم ذلك بصورة حرفية . وانما هو يلجأ الى الدنانازيا والكاريكاتور والاسطورة ، ليقوم بما هو اكثر من الرصد الفوتوغرافي ، ليقوم بما يرتفع الى مستوى التنبؤ . لهذا فلن الحكيم لا يستخدم الرمز بمعنى الكلية ، وانما هو يستخدمه بمعنى الرؤيا المشعة الكثيفة التي تعادل الواقع الخارجي معادلة فنية ، معادلة تستلهم الواقع حقا ولكنها تبعد به كثيرا عن اسوار المعادي والمرئي والمألوف ، وتقرب به من اسرار « الكون الفني » وما يتمتع به من خصائص مستقلة نوعا .

والمسرحية تكاد ان تكون ثلاثة اجزاء ، بالرغم من اشتغالها على ستة فصول . الجزء الاول يخص معنى الحرية عند براكسا ، والجزء الثاني يوضح هذا المعنى عند كل من هيرونيemos وابطراط وبليروس ، والجزء

الثالث يصور هذه القضية بالنسبة للشعب .

يفتح ابرقراط الجزء الاول عند منتصف الفصل الثاني حين يوجه الحديث لبراكسا قائلا « لقد طلبت ان تمنحي السلطان ، كي ترضى الناس اجمعين » وهي توافقته على انها اذنت للناس كافة ان يقولوا ما يشاؤون ، ويعملوا ما يريدون ولكنها تدهش لظاهرة مفاجئة هي ان الاحزاب بدات تظهر « بهذه الكثرة من كل جانب » . وبالتالي فانها تتناقض بفهمها هذا للحرية المطلقة ، مع مفهوم القائد هيرونيوموس الذي احس ان الحاكم لن يستطيع اشباع الرغبات المتعارضة ، وتلبية الاحتياجات المتباينة . انه يدعو « حرية » براكسا بالفوضى ويدعو نفسه بالنظام الذي يقضي على الاحزاب جميعها من اجل « الوحدة الوطنية » . ويعتلي هيرونيوموس عرش السلطة فيقول مطلقا « الكل الان كانه واحد !.. والشعب كانه فرد » . وهكذا يبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، فاذا تسائل ابرقراط الفيلسوف عن يكون هذا الفرد الذي تمثل فيه ارادة الامة ، اجابه هيرونيوموس « نعم !.. هو انا ، ولا شيء غيري انا ، ولا ارادة الا ارادتي ، ولا يد الا يدي وساعطي الشعب بهذه اليد اخذ المجد !.. » ونفهم ان هذا المجد الذي يقصده القائد الحاكم هو المجد العسكري في انتصاره على اعداء الوطن ، انه مجد « البطولة » . ويعلن ابرقراط رايه في شجاعة وهو مفلول القدمين في الزنزانة بأحد السجون ، ان الحرية كما فهمتها براكسا هي « الفوضى » وانها كما فهمها هيرونيوموس هي « الهمجية » . فما الحل اذن ؟ الحل هو ذلك الحكم « الجماعي » الذي يضم براكسا وابرقراط وهيرونيوموس على مقعد واحد ، تلمبا كما كتبت « المعيشة المشتركة » في عودة الروح تضم الاسرة الواحدة في مكان واحد . يقول ابرقراط « نعم ، نحن الثلاثة ، وثلاثتنا معا اسبنا المدنية .. هذا ما ينبغي ان يكون . يجب ان يسير احفنا الى جانب الآخر ، دون ان يطغى احفنا على الآخر » . وينتهي الفصل الثالث دون ان يوافق هيرونيوموس على هذا الحل ، الى ان يطرق سمعه هدير الجيش المهزوم على ابواب المدينة .

ولست اشك لحظة في ان هذه الفصول الثلاثة ، كان من الممكن ان يفسها فصل واحد ، لو ان الحكيم كان اكثر تركيزا وكثافة . ولقد تعرضت المسرحية في هذه الفصول لهزال شديد فتنككت اوصالها ، وتناقلت حركتها ، وتجبدت الشخصيات والاحداث والمواقف . ذلك ان التجربة الفنية تنثرت على افواه الشخصيات في مناظرات لا في حوار ، كما ننقلت بين الاحداث لا في صراع ، كذلك تدرجت مع المواقف لا في تطور . فليس شك ان الفنان

اراد في تلك الحقبة الهامة من تاريخنا ان يفرق لجباهه بين الدعوات الفوضوية الفارقة في احلام مثالية من الحرية ، وبين الدعوات الدكتاتورية الفارقة في احلام النازية والفاشية . ثم اراد ان يقدم بديلا موضوعيا لهذه الازمة الطالعة بين طرفي التنقيض في ان تحكم الشعب « جبهة وطنية » — لا حكومة ائتلافية — تمثل مخلف الاتجاهات المتصارعة . الا ان الحكيم لم يمش بهذه الفكرة اللامعة في خط سيرها الى الاجام ، فقد كان من الممكن ان تتطور هذه الجبهة الى ان تصبح مضمونا اجتماعيا للحرية . ولكن الفنان — في المستوى الدرامي للمسرحية — لم يربط بين الاتجاهات الثلاثة والارض الاجتماعية التي يمثلونها . لهذا لم تتطور الشخصيات بالرغم من نمطيتها في تجسيدات درامية حية . وظلت الاحداث من حرارة الصراع والتقيض ، وتخلت المواقف مما كان ينبغي لها ان تزخر به من دلالات . اي ان « الحلم الليبرالي » الذي يسيطر على مخيلة الحكيم فكريا ، هو الذي ساد على بذنه الفني ، فلم تكن التيارات السيسلمية تاصيل لتيارات اجتماعية واضحة ، وانما بدت كاهواء تتصل بالمزاج الشخصي لامرأة — كغيرها من النساء — وليس هيرونيوموس الا دكتاتورا كغيره من القادة العسكريين الطغاة ، وليس الفيلسوف ابقراط الا مفكرا يجيد التأمل كغيره من رجال الفلسفة . اي ان نمطية هذه الشخصيات لا علاقة لها بالقضية المطروحة للبحث . ابقراط « فيلسوف » حقا يجيد البحث عن الحل النموذجي بعقله الراجح . وهيرونيوموس « قائد » حقا ، يجيد تنظيم الحكم تنظيميا دكتاتوريا صارما . وبراكسا « امرأة » حقا ، تمنح الجميع حريتهم عن طيب خاطر . جميعهم « نماذج » نمطية ، ولكنها لا تلخص ابعاد القضية التي يناقشها الفنان ، او هي تلخص الابعاد التي تمكن فقط من رؤيتها . وذلك هو التناقض الفني الاكبر الذي تورط فيه الحكيم ، التناقض بين النمط والرمز . فلعل هذه الانماط التي تعرفنا عليها كانت تستطيع ان تعبر عن نفسها تعبيراً حراً لو ان الفنان لم يُلصق بها « مشكلة الحكم » ، لو انه اتاح لها فرصة التعبير عن قضية ملأمة لبنانياتها النفسي والذهني والاجتماعي . . . تملأ كما كان الامر عند اريستوفانيس في « اجتماع النساء » . غير ان الحكيم شاء ان يطرح قضية مغلوقة ، اراد ان يوسع من دائرة التعبير الفني للشخصيات ، ولكن دون ان يوسع من التكوين الانساني لها ، حتى تستطيع ان تكون كفؤا لما عباه في كيافها من مضامين .

لذلك تاورت المسرحية في هذا الجزء من ان تكون « مناقشات » سيسلمية لا صراعا دراميا حول قضية الانسان والنظم او السلطة والحرية . مناقشات

ربما تتفق مع المزاج النفسي لكل من براكسا وهيرونيوموس وإبقرات ، ولكنها لا تربط بينهم وبين « المصادر » الأولى للصراع ، المصادر التي بدونها لا يتم هذا الصراع ، على أن ما ريب فيه هو أن الفنان تمكن من أن يضع أيدينا بالرغم من الاخطاء الفنية الفالحة ، على هذه « الصورة » التي كانت تبدو لنا الامور من خلالها . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث جماعات قوضوية، كتلك التي عرفتها اوريسا في القرن الماضي . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث دكتاتوريات عسكرية كتلك التي عرفتها اوريسا في هذا القرن . ولكن الحكيم في واقع الامر كان يقف بنا على اعتاب « الرؤيا » او « النبوءة » كخبر لما يمكن ان يقع في المستقبل فهو يدفعنا الى رفض الحرية المطلقة ، ثم يدفعنا الى رفض الدكتاتورية المستبدة ، وذلك لكي يخرج بنا الى افاق ذلك الحل « المثالي » في ذلك الحين ، وهو اقلية تحالف ممكن بين مختلف الاتجاهات، تحالف يدرك العدوان الخارجي ، ويقينا من الطغيان الداخلي في آن . وهو حل مثالي ، لانه لا ينبع من ارض الواقع الحي الذي كان يغور بتناقضات مختلفة عما تصوره الحكيم آنذاك ، ولكن يبقى له مع ذلك وقفته الى جانب الحرية ، وإلى جانب الجماعة ، مهما صدرت هذه الوقفة عن اضغاث الحلم الليبرالي العظيم .

ويبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، بما يمكن تسميته بالحبكة الدرامية في البناء الكلاسيكي . ذلك ان هزيمة الجيش خارج البلاد وضمت هيرونيوموس في مأزق شديد الحرج . وقد انكرت عليه براكسا ان يقضي على نفسه بالانتحار . وتتلقى اذهانهم عن فكرة جديدة هي ان يفرضوا على الوطن ملكا « مغفلا » يحكمون من وراء ظهره . ويقع اختيارهم على « بلبروس » زوج براكسا الذي ضرب ارقاما قياسية في الغفلة عن زوجته العاشقة « ذلك الذي يلزمنا » يجب ان يكون في قبضتنا ، وتحت تأثيرنا ، ولا يبرم شيئا الا بوحينا ، ولا يقدم على قرار الا برأينا واراقتنا دون ان نظهر مع ذلك املنا الفاس ، او تكون لنا صفة رسمية بادية للشعب . . ويعتلي بلبروس عرش السلطة ، وتزول غشاوة الغفلة عن عينيهِ فيطمع ما كان من امر زوجته مع القائد هيرونيوموس عن طريق كاتبة سرها . واثن فلا بأس من السلب والنهب من جديد ، ولا بأس من القبض على الثالوث الحكيم من الخلف ، ويقول السجان لهيرونيوموس « نعم . هذا عمل الملك بلبروس الآن، هو وحليته واعوانهم والمقربون اليهم . الكل يسرق من مال الدولة والشعب يسرق بعضه بعضا والثراء من أي طريق هو هدف الجميع » . لقد فسد القادة ، امسحتهم الارشوة ، وما من أحد يسمح الان الا رنين الذهب . الدولة

تسير بمفردها ، كل ما فيها نهب ان يستطيع ان يسبق غيره الى نهبها ، ويتسائل هيرونيوس :

هيرونيوس : يا للحجب !. اما من لحد مسؤول الان عن سلامة الدولة ؟ السجسان من يكون ؟ اهو بليروس ؟ وكلنا يعرفه ؟ غارقا في عبثه ولهوه وحمالته ، ام افراد الحاشية اللصوص ؟ ام قادة الشعب المرتشون ؟ ام الشعب الذي ركن الى الاهتمام بسفاسف الامور ، وسفاسف الملاهي العابة التي يشغلونه بها من حين الى حين ؟

ما اصنق هذه الكلمات على ما كتبت عليه مصر بعد ابرام معاهدة التهادن وبداية الحرب العالمية الثانية ؟ ما اصنقها من حيث انها كتبت بفاء آيلا للسقوط والانهيار ، ولكن ما اقصاها على شعب آمن الحكيم يوما بانه لا يتم . بل ان خاتمة هذه المسرحية نفسها تثبت هذه الحقيقة في تكوين الشعب المصري . ولعل الخاتمة هي اروع مشاهد هذه المسرحية ، فهي من حيث الشكل « محكمة » يجريها الوزير كريميس لبراكسا وهيرونيوس وابقراط ، ومن حيث المضمون هي « هزة الوصل » بين الانباط والرمز ، هي الربط الحي العميق بين الشخصيات والاحداث والمواقف ، وما تدل عليه في الواقع الاجتماعي المحيط بها . ولقد تجلت مهارة الحكيم الفنية حين جعل كريميس وهيرونيوس يتفقا على ان الشعب وحده هو « الخنوع » بالرغم من اختلافهما على من الذي خدعه ، وبالرغم من ان الخديعة — موضوع المحكمة — هي خديعة بليروس في زوجته براكسا . كما تجلت اعمال الحكيم الفكرية حين تثبتت الى لسان كريميس وهو يدين براكسا لانها منحت الشعب « حريته في تقديم مطالب تتلقض بعضها بعضا ، ومنح وعود بصلام بعضها البعض » . وتنتهي المسرحية بكلمات واضحة مباشرة للفيلسوف ابقراط الذي لم يكن سوى اللسان الناطق باسم توفيق الحكيم :

« اني ما لحت الشعب يوما يسير في طريق من هذه الطرق ، ولكني رايت اشخاصا يتكلمون عنه ، الا تستطيع ايها الشعب ان تهسي في طريق من الطرق بنفسك ؟ »

« اريد ان اقول : احكم انت !. لا طائفة منك لمصلحة طائفة ، ولا طبقة لمصلحة طبقة ، ولا فرد لمصلحة جماعة ، ولا جماعة لمصلحة فرد »

« وقد يأتي حكيم بالاملاجيب ، وقد لا يأتي بشيء جديد . ان الحكم ليس سهلا ، انه اعقد مشكلة . جربوا على كل حال . فلنجرّب هذا ايضا . قد لا تحلون مشكلة الحكم نهائيا ، لكن يكفي هنا ان الحكم في ايدي

اصحابه ، يكفي انكم تفعلون بانفسكم ما تريدون لا ان تتركوا غيركم يصنع بكم ما يريد .

« لم اعد فيلسوفا . اني في صميم المعمة ! »

« اني لم اعد افكر . اني اعمل . ما اعجب العمل ! . حتى واو بغير تفكير ! . (صالحا) الى القصر ! فليحيى الشعب »

ويسدل الستار ، والشعب يصبح هادرا وهو يتحرك « الى القصر ! . فليحيى الشعب ! » . وهكذا جرب توفيق الحكيم حل التناقضات بين الفكر والعمل في مرحلة باكرا ، جريها في « مشكلة الحكم » فبرهن على ان علاقته الانسان بالنظام هي المراتف الحرقي لعلاقة السلطة بالحرية . وان علاقة الانسان بالنظام هي علاقة عضوية لا مفر من قبولها كما يقبل الانسان تكوينه العضوي . ولكنها ايضا علاقة حرة لا بد للانسان ان يتحرك ويتجاوزها كما تتحرك اعضاءه وتحقق له ما هو ابعد منها . وهو مفهوم ليبرالي مستمد من المدرسة الانجليزية في التفكير الديمقراطي ، بل ربما كان « سبنسر » على وجه التحديد هو الاب الشرعي لهذه النظرة « العضوية » للحكم . فالحكيم لم يتأثر قط بفاهيم المدرسة الفرنسية في هذا الصدد ، كما لم يتأثر بفيلسوف انجليزي اخر كجون ستيوارت ميل ، ولا بمفهوم طوباوي اخر نجده عند تولستوي في كتابه الصغير « السلطة والحرية » .

ولكن الحكيم لا يتأثر بسبنسر تأثرا آليا ، لان تجربته الاصلية فسي ارض مصر ، كانت تمده دائما برؤيا أكثر رحابة وعمقا ، وبالتالي أكثر تقدما . فبعد عشرين عاما من صدور الطبعة الاولى من « براكسا » كتب الحكيم مسرحيته الهامة الثاقبة التي ناقشت نفس القضية ، ولكن في ظروف جديدة . تلك هي « السلطان الحائر » التي تعد في رأيي من اعظم اعمال الحكيم الدرامية .

ولقد كانت العشرون عاما التي تفصل بين « براكسا » و « السلطان الحائر » بمثابة المرحلة الحاسمة في تاريخ مصر الحديث ، حيث تطور مجتمعنا تطورا جذريا من الحكم الاستعماري المتحالف مع الاقطاع وراس المال ، الى حكم وطني ثوري يتجه عبر طريقه الخاص نحو الاشتراكية . لهذا يستأنف الفنان حواراه مع « نظام الحكم » في مستوى جديد يختلف كينيا عن المستوى الذي ظهرت فيه « براكسا » . ولشد ما يدهش الباحث حين يقارن بين مفهوم « مشكلة الحكم » عند الحكيم ، ومفهومها عند جيل لاحق ويعهد يوسف ادريس احد ابنائه . ففي مسرحية « الفراير » يتناول الكاتب هذه المشكلة

من زاويتين : الاولى هي الزاوية الانسانية العالمة التي تجرد القضية في معادلة تقول بان مشكلة نظام الحكم في اي زمان ومكان تنبع من طبيعته الخاصة سواء كان هذا الحكم عبوديا او اقطاعيا او رأسماليا او اشتراكيا او شيوعيا . اي أن مجرد أن يكون هناك « نظام » فلما يعني ذلك « شيئا ما » ضد الإنسان وحرية . وحقا هو يطالب في نهاية المسرحية بالا فتوقف عن محاولة البحث من حل . ولكن هذه العبارة « البحث عن حل » تأتي في إطار الدائرة الجبرية التي يتحتم على الفرد أن يظل مرتبطا داخلها بسيده . وقد استلهم قوتلين العلم في الدليل على هذه الحقيقة التي تشبه كثيرا القدر اليوناني القديم .

والزاوية الثانية ، هي أن يوسف ادريس ارتاد الطريق السى نقد الجزئيات السلبية التي تشكل حياتنا اليومية في المجتمع الحديث . اتول ارتاده ، لأننا سنتتبع خطوات سعد الدين وهبه في « سكة السلامة » و « بير السلم » ونلاحظ أنه انطلق من البدائية الرائدة في « الفرافير » . وهي أن ينخل البناء المسرحي العام ، نقدا كوميديا لكافة ما يعاق تطورا الراهن من ازيمات مرحلة التحول . إلا أن فرقا جوهريا يظل واضحا بين مسرح سعد الدين وهبه ، ومسرح يوسف ادريس (حيث تكررت ظاهرة الفرافير في المهزلة الأرضية) هو أن مسرحيتي يوسف ادريس تربطان بين « النقد الكوميدي للجوانب السلبية في النظام » وبين « حتمية الفساد في أي نظام » وبالتالي فإن هذه الجوانب السلبية في واقع الأمر ليست إلا العمود الفقري للنظام كما يراه الفنان . أي أنها ليست مجرد جزئيات خاصة ، وإنما هي أفراس طبيعي للشكل الاجتماعي والمظاهر الإنسانية التي يضبط حركتهما « النظام » ككل .

ومعنى ذلك أن يوسف ادريس — ابن الجيل الثالث في أدبنا الحديث — يتخلف من توميق الحكم ، تلك الجسر العظيم بين الثورتين ، نخلفا منهجا في الفكر والنن . فإن مناقشة النظام كنظام ، ليست « نقطة ابتداء » فيها تجزأه مرحلتنا التاريخية من تحولات . وإذا كان الحكم قد عثر في المجتمع المصري أبان الثلاثينات على « خامة » تصلح لاقامة « الدعوى » في هذه القضية ، فلما بعد عشرين عاما يجد أن هذه الخامة « غير ذات موضوع » لأننا أخذنا تقريبا بما هو شبيهة بالدموة التي ارتآها علم ١٩٣٩ . ولا ريب أن ثمة فرقا أصيلا بين الفن والواقع ، فما اقترحه الحكم يومذاك من حكم « جماعي » أو حكم « ديمقراطي » أو حكم « الشعب » هو بعينه السبب الحقيقي لفجرتنا الاجتماعية والسياسية المعاصرة . لذلك بدأ الحكم يناقش

تضية أخرى على جانب كبير من الأهمية منطلقا من الإيمان بالخطوط العامة للنظام الراهن ، ومنتهيا بتدعيم هذا النظام والدعوة إلى تطويره . وكما تتسع المسافة الآن بين « السلطان الحائر » التي صدرت عام ١٩٦٠ و « الفراير » التي صدرت عام ١٩٦٤ . لم تكن قوانين يوليو الثورية ١٩٦١ قد صدرت حين كتب الحكيم مسرحيته ، ولكنها كانت قد صدرت قبل أن يكتب يوسف ادريس مسرحيته ، فما أبعد الشقة — مرة أخرى — بين المسرحيتين .

وتعتمد مسرحية الحكيم على ما يشبه الأسطورة التي يتخذ لها ديورا تاريخيا من عصر الماليك (وستنتج هذا الديكور فيما بعد عند الشرطوي ورشاد رشدي والفريد نرج غنلاظ كيفعتباين المناهج الفكرية والفنية بالرغم من استأطافها رمزا محددًا على واقع معاصر) . والأسطورة تقول بأن نخاسا تلفظ بكلمات بين الناس عددا رجال السلطان تعريضا به ، فأمر الوزير بإعدامه عند الفجر . وتحول بعض الظروف دون شنقه عند الفجر فيظفر بمجيء السلطان والوزير وقاضي القضاة . ويوصلهم تنور مشكلة جديدة لم تخطر مطلقا على البال ، إذ يكشف السلطان أن ما تهامس به الناس حول عدم تمتعه بحق « العلق » من السلطان السابق ، ليس أمرا مكتوبا . فقد حدث أن « اشترى » السلطان السابق ولدا ذكيا أخذ في تربيته وأعداده للقيام بشؤون السلطنة بعد وفاته ، أي أنه أخذ في تاهيله لأن يكون خلفه على عرش السلطان . ولكن حدث أن مات السلطان القديم دون أن يحرر للسلطان الجديد حق العلق . ويقضي القانون بأن يستولي بيت المال على أرث السلطان السابق . ولا بد الآن من بيع السلطان الحالي — ووفقا لأحكام القانون يجب أن يتم البيع في مزاد علني — ليسترد بيت المال حقه . ويجوز بعدئذ للوطن الذي يرسو عليه المزاد أن يعتق السلطان فيعود إلى عرش الحكم مرة أخرى . إلا أن الوزير كان يرى أسلوبا مختلفا لحسم هذه القصة ، هو « السيف » ، فماذا لو قتل النخاس الذي باع بهذا السر ، وأعلن في المدينة أنها شائعة مكنوية جزاؤها القتل ؟ ولم يستجب للوزير أحد ، ويدور بين الجميع هذا الحوار :

القاضي : هناك شخص سوف يكتب ذلك ..

الوزير : من هو ؟ ..

القاضي : أنا

السلطان : أنت ؟ ..

القاضي : نعم .. أنا يا مولاي .. اني لا أستطيع أن أشتريك في هذه

المؤامرة !

الوزير : انها ليست مؤامرة .. انها خطة لاتنقل الموقف ..

القاضي : انها مؤامرة ضد القانون الذي امله .

السلطان : القانون !؟

القاضي : نعم ايها السلطان .. القانون .. انت في نظر الشرع لست

سوى عبد رقيق .. والعبد الرقيق يعتبر — قانونا وشرعا — شيئا من

الاشياء ومثاقا من الامتعة ..

ثم يوجه قاضي القضاة حديثه الى السلطان قائلا : « .. والان ، فما عليك يا مولاي سوى الاختبار : بين السيف الذي يفرضك ولكن يمرضك ، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحييك » .

ويمتدح الجميع بقبول السلطان : للقانون ! نعم ، مهما حدث فمسيوف

يقال ان السلطان ارتضى القانون بدلا من السيف ، والمعادلة بدلا من الدماء .

وهكذا يباع السلطان في مزاد علني امام جميع المواطنين فميسر المزايد على

غانية يؤم مخدمها — غيبا يقال — اعمال المدينة وسراها . ويشترط قاضي

القضاة قبل المبيع ان « يفدي » المشتري سلطانته بالتنازل عن ثلثه مقابل

عتقه وتحريره فيعود سلطانا كما كان . وترتضي المرأة هذا الشرط ، على ان

يتم توقيع الحجة عند الفجر . اي بعد ان يقضي السلطان في بيئها ليلة كاملة .

ولا تبنت المدينة هذه الليلة فنزل ساهرة حتى تطمئن على سلطانها السذي

لرغمته الظروف ان يقبل هذا الهوان . ويحاول الوزير بالاتفاق مع قاضي

القضاة تزييف موعد الفجر ، ويطلبون من المؤذن ان يعتلي منبر المسجد

في منتصف الليل مؤذنا للفجر . ويكتشف السلطان في هذه الاثناء وجهها خائفا

عن الجميع لهذه « الغانية » فهي ليست تجرة للرقيق الابيض كما يتصور

الجميع . وانما هي قد احبت الشعر والطرب منذ نعومة اظفارها وهي بعد

جارية صغيرة في بيت احد الموسرين . وحين تزوجها الرجل بعد ذلك حببها

من مجالسه الخاصة التي كانت تحضرها لتسمع الشعراء والمغنين . وكانت

تقف وراء ستار لتستمع عن البعد بهذا الفن الجميل . ثم حدث ان ماتت

زوجها ، فلم تبطل عادتها وظلت تدعو اصداقها للولائم التي يتخللها الشعر

والطرب . ولما كانت موارد لا تستطيع الوفاء بتكاليف هذه السهرات لم

تتابع في قبول ما يدفع به اليها لصداق زوجها الراحل من هدايا . وظلت في

باديء الامر ترقب الحقل من وراء ستار . ولكن السنة الناس لم تصدق حسن

مسلكتها فنهشت عرضها البريء نهشا . ومن ثم ارادت ان تحقق ذاتها

وحريقها فاستغوت عن وجهها وخرجت الى الرجال ظاهرة الذيل شريفة

المقصد . ولم تعبأ بما يتقوون به عليها من يرونها من الخارج . وهي لم نجرؤ على التقدم إلى شراء السلطان إلا لتعرف عن قرب على هذا الإنسان الغريب الذي ارتضى القانون بدلا من السيف . وهكذا دفعت بكل ما تملك لتريح المزاد ، ومعها هذه الليلة . إلا أنها فوجئت مع السلطان بأذان المؤذن يخترق عنان السماء وما يزال الليل جليما بصدره المريض . لذلك خرج السلطان من منزلها في دهشة بالغة من الأمر . ويخيل القاضي في حسوار لفظي مع المرأة ليقتنعها بأنها التزمت بتوقيع حجة العتق حين يدوي صوت المؤذن . ولم يمس الشرط أن يكون الفجر قد بزغ بالفعل أم لا . ويقف السلطان إلى جانب المرأة ، ويقف الوزير إلى جانب قاضي القضاة . ويدرك السلطان أن ما يعني القاضي هو « حرقية » القانون لا روحه ، ولذلك فهو على استعداد أن يزيب الحقيقة ما دامت تحت قدميه أرض صلبة من نصوص القانون . ويدرك أن الوزير على استعداد مماثل لانتهاء الموضوع بأية صورة من الصور ، فالسيف يخرج من الغمد في أقل من غمض البصر ، والزيف مرهون ببلاغة القاضي وأذان المؤذن . ويدرك أيضا أن المرأة على حق إذا تمسكت بموقفها ولم تفرط فيها استحوذت عليه . وإنه ما دام قد اختار القانون موقفا إيجابيا في حياته فلا بد من أن يختار موقفه إلى جانب هذه المرأة . غير أن المرافعة الجعجعة وتقبل التوقيع على حجة العتق ، وتحرر السلطان من كونه عبدا رقيقا . ويمضي السلطان في الموكب الشعبي الحافل ، ولكنه لا ينسى أن ينظر إلى المرأة الدامعة العينين قائلا « وداعا . . أيتها السيدة الفاضلة » .

قلت أن « السلطان الحائر » من أعظم أعمال الحكيم الدرامية . وأفسر هذا القول الآن بأن الفنان تمكن من أن يصيب هدفه مباشرة دون اللجوء إلى الثوب الفضفاض الذي عرفناه في « براكسا » . هنا نجد عملا شديدا التركيز يعتمد على شخصيات لا تتعارض نمطيتها مع مدلولاتها ، كما يعتمد على أحداث لا تتناقض حركتها مع جوهر الصراع الكامن في الدراما ، وكذلك يعتمد على مواقف واضحة محددة تتطور ديناميا من خلال التشابك المعقد لمخطف جزئيات الظاهرة .

فالحق أن الفصول الثلاثة التي تتكون منها المسرحية تكاد تكون مفصلة تفصيلا على الحجم الطبيعي للشخصيات والأحداث والمواقف . وكلها تصب في مجرى واحد هو علاقة السلطة بحرية الفرد والمجوع ، أو علاقة الإنسان بالنظام . والحدث البسيط الذي بدأت به — أن يكون النخاس قد تلفظ بشيء معاد للسلطان — هو في ذاته حدث درامي ، أرقى بكثير من ذلك الحدث الذي

تبدأ به مسرحية مثل « شمس النهار » . هو حدث ذو دلالة يبني عليها الفنان مسرحيته كلها . وإذا كان الجلال والنخاس والمؤذن والجمار والإسكافي من الشخصيات المجردة التي يمكن اعتبارها بمثابة الديكور الإنساني والأضواء والظلال — وكلها تشارك في خلق الجو العام للمسرحية — إلا أن هناك الوزير وقاضي القضاة والسُلطان والغانية . وهي شخصيات درامية كاملة لا تتخلى عن تكوينها الإنساني الحي أمام المشكلة « الذهنية » الماثلة . لأن المشكلة في صميمها ليست بمعزل عن انسانية التجربة التي جسدها الفنان . والتجربة بدأت منذ أن التقط الخط من النخاس المحكوم عليه ليقوم الفصل الثاني على هذا الأساس المتين : أن السلطان ليس إلا عبداً رقيقاً ولا بد من بيعه في مزاد علني ليحصل بيت المال على حقه من ارث السلطان الراحل . هذا هو القانون . وهناك طريق آخر ميسور ، هو طريق الدم ، فالسيف لغة سريعة الفهمول في أن تصيب بقبة الألسنة بالخرس . ولقد كان «اختيار» السلطان لجانب القانون دون جانب السيف ، ذروة درامية ناضجة التكوين . وليس الجزء الأخير إلا تأكيداً ملحا على هذا الاختيار ، فهو يرفض أن ينال بالسيف من المرأة ما لم يرتض أن يناله من النخاس ، وهو يرفض الإعياب قاضي القضاة ، كما يرفض الموافقة على صورة الغانية الشائعة بين الناس . لذلك كان الحكيم موافقاً غلية التوفيق في « بناء » هذه المسرحية على نحو كلاسيكي رحيب ، ينفلت قليلاً أو كثيراً من قيود كل من الكوميديا والتراجيديا ، لا ليصنع مزيجاً مركباً مهماً وإنما ليصنع شيئاً جديداً على مسرحنا المعاصر .

وتوفيق الحكيم كان فناناً معاصراً غلية المعاصرة في هذه المسرحية . إنه ينفذ بحساسية عميقة إلى جوهر ما تعاقبه العلاقة بين الإنسان والنظام في مجتمعا . ويبي أن ثمة مشاكلات متراكمة من الماضي « السلطان القديم » قد ورثها النظام الجديد مع صعلاب الحاضر المتجددة بتجدد الحياة . غير أن الحل الثوري النموذجي لهذه المشاكلات ، هو المزيد من الديمقراطية — بجناحيها : الدستور والقانون . سوف تجلب الديمقراطية العديد من العقبات ، وسوف تجد من يستسهل السيف على القانون ولكن يبقى شيء واحد ، هام وخطير . يبقى أن شعبية الحكم لن تتأكد إلا بتعميق التجربة الديمقراطية ، وأن شرعيته لن تتقدم إلا بقدر تمسكه بهذا البدا . ويتقضى أخيراً أن الطريق الديمقراطي السليم هو الذي يكشف لنا عن انسانية الإنسان ، كما اكتشف السلطان حقيقة الغانية الفاضلة .

وهكذا يرافق الفنان خطفاً يوماً بعد يوم لا يتخلف بنا إلى الوراء لحظة واحدة ، بل يقفز بنا إلى الامام لنرى بعينيه ما قد تحجبه الظروف من الأبصار.

وهو قد يبلغ في هذه الجزئية أو تلك ، لجرد ان تضع ايدينا على الداء قبل ان يستشري . ولكن الرؤيا ككل تبقى مع ذلك صادقة بلوغ الصديق واروعه ، مهما تبعد لنا النتائج القريبة أحيانا ، على درجة من السواد . علينا فقط الا نبالغ نحن فنظن ان القتامة هي المبالغة . وانما هي جزئية أو اخرى يركز عليها الحكيم بشكل واضح ، يركز لدرجة القسوة ، ولكنه تركيز بعيد عن ان يصيب الرؤيا كلها بالخلل .

ولننظر في ثالث أعماله التي ناقشت هذا المحور في أحدث مراحل . وهو فصل تمثيلي نشره الحكيم في « الاهرام » تحت عنوان « الصرصار ملكا » كمرحلة من فصل واحد . ثم عاد فنشره بين دفعتي كتاب كفصل أول من ثلاثة فصول هي « الصرصار ملكا » و « كفاح الصرصار » و « مصر الصرصار » . وبينما يكاد الفصل الثاني والثالث ان يصوغا عملا واحدا متكابلا ، ينفرد الفصل الأول « الصرصار ملكا » باستقلال ذاتي يجعل من مناقشته على حدة أمرا ممكنا .

و « الصرصار ملكا » ليست شيئا شبيها بكليلة وديمة بالرغم من ان شخصيتها كانت غير آدمية . ذلك ان « لا آدمية » الشخصيات هنا ، ليست مجرد قناع يخفي النزعة التعليمية التي نمرتها في « كليلة وديمة » وانما هي أحد العناصر الفنية في الدراما التي تجعل منها رمزا موحدا . والصراصر في هذا الفصل التمثيلي خمسة ، لكل منهم « وظيفة معينة » . أحدهم هو الملك ، فالملكة ، ثم الوزير والكاهن والعالم . والمشكلة التي وضعها الحكيم في المقدمة لتحريك الدراما ، هي مشكلة « النمل » التي تهدد مملكة الصراصر كلها انقلب أو سقط صرصار على ظهره تحول الى فريسة طيبة للنمل . وتثور القضية أولا في الحيز الملكي ، اذ تثور الملكة على زوجها الملك لانه لم يستطع خلال فترة حكمه ان يقضي على هذه المشكلة القضاء التام :

الملك : تريدان حلا في يوم وليلة لمشكلة قديمة قدم الازل ؟

الملكة : امسكت اذن ولا تغامر بطول شواربك !

الملك : أرجوك !.. لا تكلمي الملك بهذه اللهجة !..

الملكة : الملك !.. اتصامل من الذي جعلك ملكا ؟ !

الملك : أنا الذي جعلت نفسي .

وكان مشكلة النمل هي المحرك الأول للدراما حقا ، ولكنها تكاد تخفى بعيد ذلك ، لو تظهور كلما دعا الامر لكي نكتشف خلال السياق الدرامي ما هو أبعد من مشكلة النمل ، نكتشف طبيعة الشخصيات والنوازع الحقيقية التي

تحركهم . ونحن نعلم منذ البداية ان الملك هو الذي عين نفسه ، وما اشبه هذا المازق بمقدمة « السلطان الحقر » حيث نجد سلطانا بغير حجة عتق . لقد امنطى ملك الصراصر صهوة جواد الحكم ، لانه رأى ان شواربه اطول من شوارب الآخرين . اما الكاهن فان موهبته انه يقول كلاما بلا معنى ، واما الوزير فان موهبته هي الاهتمام بعرض المشكلات المريكة ، والمجيء بالاخبار المزعجة . بقيت موهبة العالم وهي ان لديه معلومات قريبة من الاشياء لا وجود لها الا في رأسه .

وتظهر مشكلة النمل مرة أخرى في منتصف السياق الدرامي ، فمتحرك « المعضلة » من جديد ، اذ افترس النمل ابن الوزير على اثر سقوطه من فوق الحائط . حينئذ تنسع دائرة الحوار فلا تقتصر على الملك والملكة وحدهما ، بل يدخل اليها طرف ثالث هو الوزير . ومرة ثانية ينفجر الملك قائلا : « لماذا يشاء حظي الاسود ان اطلب ان اكون كل من كان قبلي من الابهاء والاجداد ببهمة البحث وحدي عن الحل ؟! » فاذا اتسعت الدائرة ودخل العالم طرعا رابعا ليها ، سمعناه يعفي نفسه من مسؤولية المشاركة بحجة ان « هذه مشكلة سياسية » بينما ترى الملكة ان « الامل معقود الان على العلم » ويرى الوزير ان « المشكلة هي كيف نجح هذه الصراصر » لانه يريد « تعليم الصراصر السير في طوابير » . والصراصر — كما قالت الملكة — لا تجتمع بغير طعام . بل لا الصراصر ولا غير الصراصر كما قال العالم . ويأخذه الانتماع اكثر فاكثر ليستطرد « انه من الوجهة العملية كل هذا تحصيل حاصل . . لان اجتماع الصراصر حول الطعام ان يقدم ولن يؤخر . . لانها ستاكل ونملا بطونها ، ثم ينصرف كل منها في طريق » . واذا اجتمع عدد من الصراصر في مكان ، وكان وهج الضوء ساطعا ، فسرعان ما تتحرك جبال نمل لها قدم ولا رؤوس فتسحق الصراصر سحقا . وتتساءل الملكة : انن لباذا لا تقع هذه الكوارث الا كلما تجمعا ؟ .

العالم : لا ادري يا مولائي . كل ما يستطيعه العلم هو فقط تسجيل هذه الظواهر وربط العلاقة بينها ، واستخلاص قانون علمي .
الملك : تريد اذن ان تقول ان خوفنا من هذه الكوارث جعل جنسنا من قديم الازل يخشى التجمع ؟

العالم : بالضبط . ومن هنا نشأ هذا الطبع . وهو سير كل واحد منا بمفرده في اتجاه مختلف . مجرد دفاع فريزي عن الحياة .
ونمر وليمية « ابن الوزير الميت » يحمل القتل في موكب ينشد :
« لان كلنا سواعد

اعضاء جسم واحد
ليس فينا حزين
وليس فينا وحيد
وليس فينا من يقول
لا شأن لي بالآخرين » .

وتقترح الملكة ان يهجم الصراصير المجتمعون الان وهم الملك والوزير والكاهن والعالم على موكب النمل لاتقاذ ابن الوزير . الا ان كلا منهم يعتذر بشيء يعنيه من هذه المهمة . فالملك يحكم ولا يقتل ، والكاهن يصلي ولا يحارب والعالم يبحث ولا يشاغب .

ومن جديد تشارك « مشكلة النمل » في صنع الخاتمة ، فالعالم يحرك الوجه الدرامية الاخيرة بان يلفت النظر الى ان هناك ترقا خطيرا بين حياة الصراصير وحياة النمل . « ان النمل مثلا كل ما يهيه هو الطعام ، اما نحن فيهمنا فوق ذلك المعرفة » وتبدأ رحلة المعرفة التي يصطحب فيها العالم مليكه الى قمة جدار الباتيو ليشاهد تلك البحيرة العجيبة « ارضية الحمام » التي يصيبها الجفاف احيانا كثيرة . ولا يلبث العالم ان يهرول عائدا الى زملائه مستنجدا بهم ان ينقذوا الملك فقد سقط في قاع البحيرة ، ولكنها جافة ولم يمت بعد . ويصيب الجميع الذهول لان الملك ابلهم يموت ولا يدرون كيف يتصرفون ، فان احدا منهم لا يستطيع النزول الى البحيرة وانقاذه . وتنتهي « للصراصير ملكا » بحوار عنيف بين العالم والكاهن ، فهذا الاخير يدعو الى الصلاة والاول لا يؤمن بجذواها ويسفل الستار والجميع يرفع الاكف هاتفين « ايتها الالهة .. ايتها الالهة ! » .

وهكذا يفرس الحكيم راسه في معمعة « السياسة » كما اشار الصرصار العالم الى ذلك صراحة ، ولكن دون ان ينال هذا العنصر من البناء الفني . فقد أجرى الفنان عملية « تسوية » او « تكافؤ » بين مختلف العناصر التي يتكون منها عالم الصراصير ، بحيث لا نجد بادرة واحدة يشذ بها احد اجزاء المسرحية عن السياق العام . اي ان الفنان لم يفرض رموزه من الخارج حسب فكرة تجريدية مسبقة . بل انه من خلال النكوين التجريدي للعالم الصراصير اطلت رموزه جميعها في سهولة ويسر . ومعنى ذلك ان الرمز كان يتولد تلقائيا من طبيعة الجو الذي ابدعه الكاتب ، من صلب العمل الفني لا مقحما عليه في تعسف من ازرار المعادلات الخارجية .

وليست مشكلة النمل في واقع الامر سوى المثير الاولي للحركة الدرامية ، اما تلك البداية التي نتعرف فيها على ما هية الصراصير ، ثم كارثة ابن الوزير

واخيرا مأساة الملك ، مجيئها موجات درامية متتابعة تخلق غيما بينها ايقاعا غنيا وفكريا موحدا هو « البحث عن حل » . وهو ليس بحثا يائسا عديم الجدوى كما هو الحال في « الفرانير » ، وليس بحثا يعتمد على الاختيار كما هو الحال في « رحلة قطار » . ولكنه بحث — من جديد — من طبيعة العلاقة بين السلطة والحرية أو الانسان والنظام ، مهما كان الملك هو قسمة هذا النظام فلا ريب ان المعرفة أو التجربة التي دفعت به الى قاع البحيرة ، هي الثمن . هل معنى ذلك ان الوعي والتجربة يحققان حرية الانسان في الارتباط بالسلطة والنظام ، بل في ارتباطه بالوجود الانساني نفسه ؟

انني المح في « الصرصار ملكا » وبقية « مصير صرصار » بوادر نفلة جديدة في معالجة الحكيم لقضية الانسان والحرية . المح بوادر النجريد وهو ينتقل من المستوى الجزئي المحسوس الى المستوى الكلي الشامل . المح بوادر المعنى الجديد للسلطة والنظام ، المعنى الذي لا يقتصر على الاطار السيلسي والاجتماعي ، وانما يدخل في رحاب قضية القضايا : قضية الوجود الانساني نفسه . انها مرحلة جديدة تماما لا غلاقة لها بالطلققات القديمة كالقدر والزمن والمكان والخلود . بل هي مرحلة يمتزج فيها النسبي بالمطلق ، والزمان بالمكان ، والحرية بالضرورة بحيث تسمى مشكلة « السلطة والنظام » عبارة تاريخية في معجم قديم .

ان يتخلى الحكيم عن نبض المجتمع الذي يعيش فيه ، ولكنه سوف يستمع في نبض هذا المجتمع الى دقات قلب عصرنا .

الفصل الثاني عشر العمل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الإنسان

محور أخير مزدوج تدور حوله مجموعة مسرحيات الحكيم ، هو ذلك المحور الممتد من مشكلة الإنسان مع النظام ، وهو ما ندعوه بقضية العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الإنسان . وهي من القضايا « التطبيقية » عند الفنان الذي ناقش فكرة الموت والبحث في نظرية الخلود ، كما ناقش الوجه الآخر لهذه الفكرة ، وهو الوجه المتمثل في العقل والقلب خلال دورهما بين الفكر والعمل . ثم هذا الحكيم « يطبق » أفكاره النظرية على مشكلة السلطة والحرية كما رأينا في الفصل السابق ، وما هو ذا يعاود عملية التطبيق في هذه المشكلة التي نحن بصدد حلها الآن ، مشكلة العدل والسلام كوجهين لعملة واحدة هي مستقبل الإنسان على هذه الأرض .

ويتميز الحكيم في مواجهته لهذه المشكلة غنيا ، أنه يبذل جهدا مضاعفا في الاقتراب من المستوى الواقعي للمشكلة . كما يتميز بأنه كان مفكرا أميناً مع مقدماته النظرية التي تعرفنا عليها فيما سبق بالقسم الأول ، للدرجة التي كانت فيها إمانته تصل به إلى التطبيق الحرفي بين ما قاله بالأسلوب التقريري المباشر في الفكر السياسي والاجتماعي ، وما قاله بالأسلوب الفني في البناء المسرحي . وربما كانت هذه المطابقة الحرفية وتلك الإمانة الفكرية ، من العوامل التي هبطت بمستوى البناء المسرحي درامياً ، ولكن هذا لا ينفي عن الظاهرة صدقها وأصالتها ، مهما ملأ هذا الصدق من غياب حرارة التعبير والتدفق .

هذا المحور الجديد ، كما قلنا ، محور مزدوج . ولعلنا نمتشف من هذه ازدواجية ، أن الفنان وضع يديه على تلك الارتباط الحسي العميق بين

العدالة الاجتماعية والسلام بين البشر . اي انه استطاع بإدراك ثلثين ان يعي جوهر العلاقة شبه الحتمية بين أن يعيش الناس متساوين في الحقوق والواجبات ، وأن يعيشوا في سلام دائم في وقت واحد .

وتتعدد أعمال الحكيم على كلا الجانبين تعددا يجعل من الاختيار بينها امرا صعبا . ولكي ساعد إلى المنهج التاريخي في التقاط العلامات الفارقة التي تسم مرحلة ما بما يميزها عن مرحلة أخرى ، أو ما يؤكد الوشائج التي تربط بينها وبين الوجه الاجتماعي لقضية العدل ، وبين ما يعنيه السلام لمستقبل الإنسان .

في جانب قضية العدل الاجتماعي ، اعتقد أن مسرحية « اللص » التي كتبها الحكيم عام ١٩٤٨ ومسرحية « الأيدي الناعمة » التي كتبها عام ١٩٥٤ ومسرحية « الصلصة » التي ظهرت عام ١٩٥٦ من أكثر مسرحياته دلالة على موقفه من هذه المشكلة ذات الحساسية الشديدة عند مختلف طبقات المجتمع الكلاسيكية منها والمستقلة على السواء .

وتعلن بداية « اللص » من جوهر المشكلة التي يمرض لها المؤلف . فبينما كانت « خيرية » تتم بدخول غرفتها بعد سهرة المساء خارج المنزل ، اذا بشاب يتسلق نافذة الغرفة ويغاضها بأنه ليس لصا وإنما هو انسان تمسح الحظ تمرنه جيدا لو انها تفكرت المصحف الصغير الذي اشترته منذ أيام . ونعلم من الحوار بينهما أن الشاب يعمل بالتعا في مكتبة بحي الأزهر ، وأن صاحب المكتبة طرده من عمله حين اصر على الا يزيّف أو يسرق ، وحينئذ قرر ان يحصل على مبلغ ملقّح فيه بأية وسيلة من الوسائل حتى يفتح مكتبة صغيرة كملك التي كانت في الماضي عند صاحب المكتبة الذي طرده اليوم .

واحدته قريحته إلى هذا الحي الارستقراطي « الزمّلك » وقادته غريزته إلى هذه الفيلا التي ما كان يعلم انها منزل الفتاة الجميلة التي اشترت منه مصحفا صغيرا منذ أيام . وتساءله الفتاة ما اذا كان البنك يستطيع اقراضه فجييب : « انا لا احب التعامل مع البنك . اتدريين لماذا ؟ لأنه لا يلق بي . انه يقول لي : قبل ان تقترض مني أخبرني اين رصيدك واين ضامنك ؟ يجب ان اكون غنيا ليدفعوا لي . . ثراء يقترض ثراء . . تلك هي البنوك . خلقت لعدد الاغنياء . . اما بنك الفقراء فلم يخلق بعد » . على ان الفتى ليس وحده « المحاصر » بهذه المشكلة . فالأولف يضيء لنا زاوية أخرى هي الفتاة . فهي ليست ابنة الباشا الذي يدق بابها في هذا الوقت المتأخر من الليل . وانما هي ابنة زوجته التي تركها في الدور العلوي ليراود ابنتها عن نفسها بشقّي المغربيّة من جواهر ومال « هذا الباشا الذي يحضن سيجاره الكبير ويجلس في ناديه ،

وعلى النقود أن تصب في حساباته الجارية في البنوك دون أن يحفل كيف تنبعث ولا كيف صنعت فهو كما قد تعلم مهامهم في كل الشركات تقريبا . انه من اولئك المدرجة اسمائهم في تلك القائمة الخاصة التي توزع فيها بينها اسم كل شركة مضمونة الربح . . قبل ان تعرض النغلة القليلة على الجمهور خرا للرمال في المعين « كما تقول خيرية وهي تصف هؤلاء الذين يأخذون المال من الاموال ، ويتركون للآخرين الاعمال بغير المال . هي تفاضل بين صاحب العمل الذي يشتري عرق الشاب بدراهم ، وصاحب المال الذي يشتري العرض مهما كان الثمن . فليس اخطر — عند خيرية — من انسان لا يدرك ان في الحياة قوما انفس من المال واسمى . ويستجيب الشاب لهذا الجانب الاخلاقي من قضية العدل فيكمل الحديث قائلا : « ان الذهب ليس فقط نوعا من المعادن النفيسة ، ولكنه ايضا نوع من المعادن السامة قاتل لكثير من الفضائل الانسانية » على انه سرعان ما ينتبه الى حقيقة الوضع البشع الذي يعيشه الان فيستدرك قائلا : « انت غفلة غريزة تفقدت بالكلية بيننا الاخرون يتفنون على محنتنا » .

ومشكلة خيرية الحقيقية هي انها لا تستطيع ان « تكشف » الباشا حتى لا يبادر بطليق امها فيجدها نفسها معها في الشارع . لهذا تتفق مع الشاب في نفس الليلة على الزواج ، ولكن بعد ان تساقن امها في اليوم التالي . لقد اتست فيه حطم احلامها ، وسوف تطل بزواجها منه مشكلتها معا ، فسيميلان جنبا الى جنب ، وتتخلص هي من مطاردة زوج امها ، ويتخلص هو من شبح الفقر وصاحب المكتبة والمائة جنيه وتسلق النوازل . ويخرج من غرفتها ، وما ان يهم بمغادرة الحديقة حتى يلحق به الباشا فجأة ويمسكه بعمار ناري . ويتوتر الموقف ويزداد حدة كلما غلب الطبيب في جراحته التي استدعى لكي يقوم بها على عجل . وفي تلك الاثناء تهمس خيرية في اذن الباشا ان يخفف من غلوائه قليلا لانه ظلم « حامد » من حيث لا يدري فهي قد اراحت ان ترتبط شرعيا باي انسان ليسر لها الارتباط الاخر بالباشا . ويصدق الباشا بما همست به له خيرية ويمدها بان يعينه مديرا لاحدى شركاته وان يتكلف هو بنفقات الزواج ما دامت قد اقتضت اخيرا بمودة الباشا وغرامه بها . ويتفقد الباشا وعوده كلها ، وان لم تطل هذه الومرد من تمرجات والتوامات يخفيها الباشا عن الجميع وهي انه تصب كميننا لا يخطيء الحساب لو حاول حامد لو خيرية ان يهريها منه . هذا الكمين هو التوقيع على عشرات الشيكات المزورة التي تؤدي به الى السجن لو انه لم يرشح ، هو لو زوجته ، لارادة السيد المطاع ، ويكتشف حامد هذه الاحبولة عن طريق المذير السابق «شاكرا»

الذي ضحت شقيقته بشرقها من أجل أن يبقى في منصفه ، وعندما تحول عنها الباشا وجد نفسه في الشارع مغلول اليد بعدد توقيعاته المزورة . ويطلب الباشا ذات يوم من حليد أن يستقل القطار الى الاسكندرية لقضاء بعض المهام المتعلقة بالشركة . ثم يطلب من خيرية أن تستعد لاستقباله هذه الليلة ويؤكد لها أن زوجها يعرف كل شيء ولا يهمه سوى المال الذي يحصل عليه كما يريد بها يزوره من توقيعات . وتكاد خيرية أن تصدق هذا الكلام ، لولا أن تظهر أمها وزوجها في الوقت المناسب ، حينذاك يسقط في يد الباشا ، الذي يهدد ويتوعد لولا أن رصاصة لم يحسب حسابها تخترق مكان القلب من صدره ، رصاصة افرضها شلكر بكل ما يعتل في كيئته المنبوح من ضراوة . ولعله من المفيد أن نقول من واقع الاصل المخطوط بقلم توفيق الحكيم أن الرقابة عام ١٩٤٨ حذت كثيرا من التعبيرات في هذه المسرحية قبل تمثيلها على خشبة المسرح . وقد نشط القلم الأحمر للرقيب في حذف كل حرف يمس الراساليين والراسالية ، بحيث أن المسرحية أصبحت عند التمثيل في تصويري ، أشبه بفيلم بوليسي يقوم على المغامرات وليس غريبا أن يقوم يوسف وهبي بدور البطولة حينذاك . فلو أن « اللص » خلت من مضمونها الاجتماعي المتقدم ، لتحولت الى قصة بوليسية ، غير ممسكية في بعض الأحيان هذا يعني أنها كانت على قدر كبير من التفكك والاثارة المفتعلة التي لم يخف من وطأتها الا ذلك الذي استطاع توفيق الحكيم أن يقوله في ظل النظام الملكي وهو أن الراسالية الكبيرة في مصر بلغت من الاتهار حدا يتجاوز اسوار الاقتصاد الى عالم الاخلاق . وقد صاغ الفنان هذا الوجه للقضية في مشهد يدور فيه هذا الحوار بين وفد من جمعية انصار الفضيلة ، وبين الباشا :

الوفد : أهلا بسمادة الباشا

الباشا : أنا في غاية السرور بهذه الفرصة البعيدة .

الوفد : (لمسان كبير الاعضاء) بل نحن في غاية السرور إذ شرفنا سعادة الباشا بقبوله الرئاسة الفخرية لجمعية انصار الفضيلة .

هذا المشهد الذي اتخذ منه عبد الحميد جودة السحار بعد عشر سنوات نواة لروايته « الحصاد » يبين كيف أن الحكيم كان « معاصرا » بضميره الفتي لما يمور به المجتمع من أحداث ، مهما كانت الأعمال الفنية المبررة عن هذه الأحداث أعمالا ضعيفة في بنائها الدرامي ، أو أعمالا غير قادرة على البقاء بعد تحقيق رسالتها الملحة والمعالجة . ولكن سنبقى لها قيمتها التاريخية التي تعلق بها على الأعمال التي يكتبها بعضهم الآن حول ما كان عليه مجتمع ما قبل الثورة . وما أبصر أن يحصى التألق المسرحي على « اللص » العديد

من المآخذ الفنية كالمفاجآت المتقطعة والمواقف المزيفة . غير ان ما هو اكثر اهمية ان يسجل المؤرخ بضمير مطمئن ان توفيق الحكيم في نطق الفكر البرجوازي ، كان فننا متقدما على نحو من الانتحاء . حقا هو لم ير مشكلة الكادحين في مستواها الاجتماعي الشامل ، بل رآها من زاوية فردية اقرب الى الشفوذ والاستثناء . وحقا هو عالجا بمنطق النظام القائم حينذاك ، فلم يحل مشكلة الفتى الكادح الا بالاسلوب الراسمالي ومع ذلك فان هذه الرؤية البرجوازية الفردية في ذاتها كانت كسبا ايجابيا الى جانب التقدم .. مهما شاب هذا الكسب من ظلال الفهم الاخلاقي لقضية العمل الاجتماعي .

وبعد ست سنوات من ظهور « اللص » كان المجتمع المصري قد امان بداية مرحلة جديدة من مراحل تطوره . وبالرغم من ان النظام الجديد قد اتخذ اولى خطواته في طريق التخلص من الاستعمار والاقطاع ، الا ان الرؤيا الفكرية المعاصرة للثورة ، لم تسرف في المبالغة عندما توقفت حدود قدرتها على التنبؤ عن المنجزات الفعلية للثورة . وهي حتى ذلك الحين ، لم تكن منجزات العداء للسلف للرأسمالية والرأسماليين . لذلك اقبلت مسرحية « الايدي الناعمة » للحكيم عام ١٩٥٤ وكتبتها « استراحة » البرجوازية بين احضان الاستقرار .

وبمشابه بداية « الايدي الناعمة » مع بداية « اللص » مشابهة قوية ، فهي تبدأ بشاب عاطل يتسكع على كورنيش النيل ، يصادفه أثناء تسكعه شاب آخر يبدو عليه سيماء العز والجاه . ويتبين لنا بعد قليل ان الشاب الاول هو الدكتور علي حموده الذي حصل مؤخرا على درجة الدكتوراه من الجامعة في فقه اللغة . وان الشاب الاخر هو البرنس فريد الاكطامي القديم الذي صودرت املائه حديثا ، ولم يبق له شيء بعد ان هجرته ابتغاء منذ وقت طويل احداهما للزواج من عليل ميكيتيكي والاخرى لمجرد الابتعاد من حياته الصاخبة . ونعلم ان الامر السابق اعلن في الصحف عن رغبته في تأجير قصره لمن يشاء بشرط الا يدفع المستأجر شيئا . وعندما يتم التعارف بين الدكتور علي حموده والبرنس فريد وبقية افراد الاسرة التي فلجتها على الكورنيش في محاولة يائسة ان يعود معهم الاب ، يصبح من المعسر ان يترك ابههما الاخر . لذلك يقبل الدكتور حموده ان يقيم مع الامر السابق في قصره الذي يبدو لنا من الداخل عددا هائلا من الغرف المخلفة يكسوها تراب الهجران من كل جانب ، فالامر يعيش وحيدا بعد وفاة زوجته . وسرعان ما يقبل احد اولئك الذين يريدون استئجار القصر وتفهم ان شرط الإيجار المجاني — يلزم المستأجر ان يعتبر الامر قريبا له حتى لا تشكل السلطات في انه ينفذ تعليماتها

جيدا . وهي تقضي بالسماح له أن يقيم في القصر ، وأن يقيم معه من يشاء بشرط ألا يستفيد من ذلك فائدة مادية . ويرفض القادم الاول شرط الامير ولا يتم بينهما الاتفاق . ثم يصل بعد قليل رجل مسمن وغفاه في ريعان الصبى لا يظهر من ملبسها وسلوكها أنها من أرباب العز والجاه ، وأن اصطحبها معها خادم صغير . ويتم الاتفاق هذه المرة أن يقبل الحاج عبد السلام شرط البرنس غريد ، وتقبل ابنته كريمة أن تنظف هذا القصر الكبير وأن تستضيف الامير وصديقه في غرفتين منفردتين .

ولا يمر وقت طويل حتى تتوفق عرى التفاهم بين كريمة والبرنس ، ولكننا نغاضا ذات يوم بزيارة طارئة لابنتي البرنس برفقة زوج الكبرى . وكانت صفراهما قد تعرفت على الدكتور حموده في المرة الاولى عند الكورنيش ، ولكنها نهبت خطأ أنه دكتور في علم البحار والاسماك فراحت تنسج في مخيلتها عدة مشاريع تقوم على الصيد . وما أن يواجه الجميع بعضهم البعض حتى نغاضا بأن الحاج عبد السلام هو والد « سالم » زوج ميرفت ابنة الامير الكبرى ، وأن كريمة هي شقيقته . وقد كان استئجار القصر مجرد « لعبة » حاكت خيوطها الاسرة لانتفاع الامير بأن يعيش معهم بعيدا عن الوحدة القاتلة . . خاصة وأن العامل الميكانيكي الذي كرهه فيما سبق لم يعد كذلك ، بل أصبح من أصحاب المصانع الناجحين . فقد اكتشف بشرا جديدة للبترون ، وساهم في بعض الشركات الاخرى ولكن هذا لا يعني أن سالم انتقل الى « طبقة الاغنياء » في نظر ميرفت التي تقول :

مرفت : زوجي يا بابا . . انه ليس غنيا . . نحن لا نعيش حياة الاغنياء . . نحن نقطن في فيلا صغيرة في المعادي ، وليس لدينا غير خادم واحد . . وسيارتنا يقودها سالم بنفسه انه يحيا حياة اي مهندس عادي في المصنع . على الرغم من عشرات الالاف التي يمتلكها .

سالم : اني امتلكها اسما لا فعلا . . اتصد في نظري ، ان لي نظرتي الخاصة ، وربما كانت هي نظرية رجل الاعمال الحق . . وهي ان اموال المنتج الحقيقي ولو أنها باسمه ، لكنها ملك الدولة . . انه يضعها في الاعمال التي يديرها في الظاهر لشخصه . . ولكنها في الحقيقة حياة مئات الاسر . . ولحياة العلم الصناعي والتطبيقي . . لحياة الانتاج الشعبي وحياة النفع العام .

مرفت : هذا ما يقوله لي سالم دائما . . يقول انه اجير . . ويجب أن يعيش كاجير .

سالم : بالضبط يا مرفت يعيش كاجير وينتج كمدير . . يعيش

للاعمال لا للمال .. المال عنده محرك في جهاز الانتاج العام .. لا يتبنسى نزعه واللهو به في الترف الخالص .

وما تكاد مشكلة الارب الاستقراطي أن تحل على الوجه الذي ارادته ابنهائه ، حتى تبدأ مشكلته العاطفية مع كريمة ، ومشكلة الدكتور حموده مع جيهان . فقد كان من اثر التجربة المشتركة التي عاشوها معا ، أن تعلق قلب الامر بشقيقة سالم ، كما تعلق قلب الدكتور بلهنة الامر . ولما كان «المصرف النوحيد» في هذا الجانب العاطفي هو سالم ، فقد توجه الجميع اليه ليرى ماذا يمكن أن تكون عليه الامور في المستقبل . فالبطالة التي يمارسها كلاهما تقف سدا ضخما يحول بينهما وبين الزواج . لهذا يشترط سالم عليهما أن يوافقا على العمل فيما يقترحه لهما من اعمال ، ويقول : « يجب أن يكون هناك عمل منتج للثروة ليكون هناك عمل منتج للذهن .. يجب أن تكون هناك أيد خدشة حتى يمكن أن توجد الى جانبها الأيدي الناعمة » وتنتهي المسرحية بأن يعمل الدكتور علي حمودة مديرا لمكتبة شركة البترول ويتزوج جيهان ، وأن يعمل الامر السابق مديرا لمعرض السيارات ويتزوج كريمة .

وهكذا نصادف نفس المنهج الفكري والتعبيري الذي صادفناه في المسرحية السابقة . غير أن مسرحية «اللس» تتميز بشجاعة المواجهة المعاصرة للمجتمع ، بينما نلاحظ ان المبالغة في « الأيدي الناعمة » قد لوصلته الى طريق مسدود تجاوزته الثورة نفسها فيما بعد بإجراءات التأميم . والمفروض أن الفنان ، كالعراف ، يسبق الأحداث بصدق بصيرته وقوة حدسه . فالحكيم يقدم كلفة حلوله في إطار النظام البرجوازي البديل للقطاع ، فقد أصبح الرأسمالي هو « حكيم الزمان » الذي يجد عنده الجميع حلا نموذجيا لمشكلاتهم الاقتصادية والعاطفية ، وهي من هذه الزاوية تمد خطوة متخلقة من الخطوة التي تقدم عليها الفنان في « اللس » . وإذا كانت «الأيدي الناعمة» و « اللس » بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الصناعة ، فإن « الصنعة » التي ظهرت عام ١٩٥٦ كانت بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الزراعة .

و «الصنعة» هي بضعة لمدادين تمتلكها الشركة البلجيكية في إحدى مناطق الريف المصري ، وقد أعلنت عزمها على بيع هذه القطعة من الأرض للفلاحين بشرط أن يدفعوا ربع الثمن مقدما على أن يقسم البائني على اقتناط . وقد اجتمع الفلاحون في المنطقة على ضرورة التعلون في دفع الثمن ، كل حسب قدرته على الدفع والملكية . وتبدأ المسرحية في تلك اللحظة التي بدأ فيها المعلم شنودة مراف الناحية في مراجعة كشف الاسماء التي دفعت نسيبها . ويتفرع

بنا السياق الى تفريعات ثانوية تؤدي بنا الى التعاطف مع هذا القطاع الكادح من جواهر الشعب المصري . فقد أجل عوضين وسعداوي زواج ابنة الاول « مبروكه » من ابن الثاني « محروس » بسبب الصفقة ، وحاول تهامي سرقة جده لنفس السبب . الا انه ما يكاد حلتوتى القرية ومرايها ان يحل مشكلة نصيب تهامي في الدرع حتى يفلجا اهل القرية بحامد بك ابو راجيه وقد حضر مع وكيله عيسى افندي كما اتباهم بذلك خميس افندي ملاحظ مخازن الشركة . ويحاول اهل القرية بعضهم البعض ويتجادلون فيها اذا كان مقصد حامد بك هو منافستهم في الحصول على الصفقة ، وهو لا بد فائز بها اذا اراد للشركة مسترحب به بغير شك لانه لن يدفع ربع الثمن وان يقسط بل سيدفع المبلغ كاملا وعلى الفور . ويحتد بهم النقاش طويلا الى ان يصلوا الى اتفاق مؤداه ان « يقدموها » حامد بك بزفة تنقده من المحطة الى وسط البلد حيث يقدمون له ما لذ وطاب ثم ينفخونه مبلغا من المال هو مائة جنيه حتى يتنحى من منافستهم ويترك لهم الصفقة . ويتم الترحيب بحامد بك في حرارة وانفعال ، وهو مع وكيله ذاهلان عما يجري حولهم حتى اذا تجرا سعداوي وغمز البك بالورقة ذات الجنيهات المائة ، اعلن هذا دهشته البالغة مما يحدث . وينرجم الفلاحون دهشته بانه يرفض المبلغ لقلته ، فيزيدون عليه خمسين جنيهاً أخرى ، غير العشرين التي تقاضاها الوكيل دون ان ينبس بحرف . ويظن البك ووكيله ان هذه المبالغ انما من قبيل التكريم والحنولة الزائدة ، ولكنها يكشفان الامر بعد قليل فمرضان المبلغ بادى الامر ، ثم ينتهي الموضوع بزيادة خمسين جنيها ، تفضل الحاج عبد الموجود بدفعها من جيبه تحت تهديد غامض من خميس افندي الذي لاحظ عليه انه يسافر في ايام معينة الى البندر بغير هدف واضح .

ويفلجنا المؤلف مرة أخرى حين يتعمد الموقف بعد القبول ، فلماذا بنا امل حامد بك وهو يمر على ان يأخذ معه « مبروكه » ابنة عوضين لتعمل دادة للطفل الصغير في القاهرة . ويبلغ به الامر حدا يضع معه الصفقة في كفة ومبروكه في الكفة الاخرى . ويتقسم اهل البلدة انتقسما عنيفا بين مستسلم ورافض الى ان تحسم مبروكه امرها بنفسها فتعلن موافقتها على المسافر بشرط الا يعلم بذلك « محروس » خطيبها . ويشادر البك القرية مشيعا باللمنات .

وبعد يومين يحدث امران على جانب من الاهمية ، فقد ماتت جدة تهامي التي حرمتها من مالها في حياتها بحجة انها تدخر ما يكفي لتكفينها في آخرتها . ويعلم تهامي من جارتهم « ام السعد » ان جده لودعت كل ما لديها طسرف

الحاج عبد الموجود ، ولكن عبد الموجود اختفى فجأة وذاب كقص الملح ، حينئذ يشير خميس أفندي تليها إلى أن ثمة سرا في غيابه لن يقوله إلا . ويحضر الحاج عبد الموجود وينكر أنه أخذ شيئا من جدة تهاهي إلا ما يكفي تكفيها ، فيهدده خميس أفندي بالفناء السر غيطلول عليه مغرورا أن يصنعها يطول له . هنا ييوج خميس أفندي بأن الحاقوتي المرابي يسرق لكفان الموتى ويبيعها في البندر قبل أن تبين ليلتها على جثمان الحاقوتي ، ويتحدها تهاهي أن يبرر سهره إلى البندر غور وفاة المرحومة جدته ، كما يتحدها أن يذهبها معا إلى القبر ليتأكد من أن كفنها لم يسرق . ويتضح أن ثروة عبد الموجود ليست إلا من كفان الموتى . وهكذا يملن عبد الموجود أنه سيتكفل بمحنة جدة تهاهي وعشاء العزين ، وأنه سيضع مهر محروس ، ويجهز مبروكه ، ويتنازل عن كل قرش له في ثمة أي فلاح بالقرية .

وتحضر مبروكة من القاهرة في نفس الوقت لتختتم المسرحية بانتصارها على حامد بك وشكوك محروس معا ، فقد علم محروس بالامر وسافر إليها خفية ، ولكنها كفت بالمستشفى تعالج مما ألم بها من مرض مزيف أوهمت أهل البيت بأنه الكوليرا . فحاصرت قوات الصحة والشرطة منزل البك يومين امضتهما في مستشفى الحميات إلى أن تثبت براعتها من المرض ، وإلى أن تمكن أهل القرية من عقد الصفقة مع الخواجا صاحب الشركة البلجيكية .

لعل هذه المسرحية من بين المسرحيات الثلاث هي أكثرها نضجا من الناحية الفنية ، وأكثرها تقدما من الناحية الفكرية . لم يتخلص الحكيم حقا من البناء الدرامي المؤسس على المفاجآت ، ولكنه استطاع أن يوظف مفاجآت الصفقة في صياغة الشخصيات والمواقف والاحداث . ولم يتخلص الحكيم حقا من الأنكر البرجوازي في مشكلات الشعب ، ولكن هذا المنهج في مناقشة قضية الأرض والفلاح يحقق بعض المكاسب التقدمية . فلا ريب أن تخلي الشركة الأجنبية عن الأرض هو رمز واضح إلى زوال الاستغلال الاستعماري من مجتمع الثورة . ولا ريب أيضا أن الصراع بين الفلاحين وحامد بك هو رمز إلى تلك المعركة الضلرية بين الفلاح والقطاعي في بلادنا ، وهي القضية التي ما تزال محتمة إلى يومنا هذا ، بالرغم من كافة قوانين الإصلاح الزراعي . وإذا كان يضعف من قوة الاقتناع الوجداني في هذه المسرحية ، أن بناءها قد شيد وفق مجموعة من المفاجآت ، فإن هذا لا ينفي أنها كانت علامة فارقة في تفكير الحكيم وفنه القريب من مشكلات الشعب . وربما كانت « الصفقة » هي آخر المسرحيات التي اقترن فيها الحكيم من المجتمع اقترابا حبيبا وتوصيليا ، لما كتبه بعد ذلك مثل « الطعام لكل ثم » يعتمد بهيكله

التجريدي من أن يكون صدى مسموعا لبعض ما نعانى . مطبقات التعسبه في بلادنا .

على أن خطا هاما يربط بين المسرحيات الثلاث « اللص » ، والايدي الفاعمة ، والصنعة » هو ذلك التجديد الحماسي لقيمة العمل في ذاته . والحكيم لا يجد العمل كعلاقة اجتماعية ذات دور في الانتاج ، وانما هو يمجده اغلب الفن كقيمة اخلاقية تستمد مثلها من التوراة الصناعية البرجوازية ، ولكنه على أي الأحوال يجعل من العمل قيمة ايجابية دافعة لحيننا الى الامام . العمل عند الحكيم هو التجسيد الواقعي للمعدل الاجتماعي، او بتعبير شائع هو « تكلف الفرص » بين جميع الافراد . الرؤية الفردية الاخلاقية تنف بهذا الفنان عند حدود الاسوار البرجوازية للمجتمع ، ولكنه على ضوء نظريته الاطلاقية التي تميل الى التجريد والتعميم يحاول جاهدا ان يتجاوز هذه الاسوار .



الوجه الآخر لقضية العدل الاجتماعي ، هو قضية السلام ، حتى ينجلي امامنا مستقبل الانسان على هذه الارض . وللحكيم ايضا اعمال عديدة تناقش مشكلة السلام ، ولكي نختار من بينها ثلاثة اعمال هي « صلاة الملائكة » التي نشرها عام ١٩٤١ ضمن كتابه « سلطان الظلام » و « لعبة الموت » التي كتبها عام ١٩٥٧ و « اقشواك السلام » التي ظهرت في نفس العام .

في « صلاة الملائكة » يهبط لحد الملائكة من السماء الى الارض ، ويتمكن من حضور إحدى الاجتماعات الدائرة بين قطبي النازية والفاشية — كما يوحي بذلك الفنان دون أن يصرح تماما — ويحاول الملك اقناع الطافيتين بالمعدل من سياسة العدوان العنصري ، الا أن مصيره يكون المحاكمة العسكرية بالحكم بالامددام « والحكمة تأسف لعدم تشرنها بوضعك على الصليب . فالصليب ليس عقوبة متررة في قانون المحاكم العسكرية » .. وهي لقطعة مشابهة لتلك التي قرأناها في « الاخوة كرامازوف » من اعادة صلب المسيح نينا لو جرؤ على العودة الى الارض مرة أخرى .

وفي « لعبة الموت » نلتقي بمؤرخ أصابه الانسحاق الذري باصابة قاتلة ، وهو يود اتفاق ما يتنى من عبره في الاعداد لجريمة لا يدري بها أحد ، حتى ولا صديقته الراحصة كليبوترا التي التقى بها في أحد الفنادق « دموني اصنع بأياي الباقية ما أريد .. ولكن اراقتي صورة مصفرة لارادة هذا العصر الفظيع ! » ، « انكم لا تسمحون لغرد أن يلعب لعبة الموت ، ولكمكم تسمحون لدول بأسرها أن تلعبها » .. وهي تربية الشبه من الفكرة التي طرحها

الحكيم نفسه عام ١٩٥١ في مشهد تمثيلي قصير لسماء « بين الحرب والسلام » وجعل من السياسة غادة جميلة متزوجة من الحرب ، وجعل من السلام عشيقا يتغزل فيها . وينتهي الامر بأن تفقد السياسة بعشيقها حين تفرسه بالبقاء في غرفتها ويفاجئها — كما خيل للسلام — زوجها الحرب فتدفع حبيبها إلى دواب ثيلها ويكاد الزوج أن يفتح الدواب لولا حيلتها ومداعبتها التي حالت بينه وبين السلام ، ثم يخرج العاشق الولهن من دواب الملايس اسفر الوجه مضطربا في هلع ، وتنتهي العلاقة بينهما .

وهي فكرة رومنتيكية خالصة ترى الشر قدرا ميتافيزيقيا معزولا عن الارض الاجتماعية ، كما ترى الخير ملاكا سماويا ترفعه الارض .

وهو في « اشواك السلام » ينساق في وضوح « العلم كله يريد السلام ! كل فرد في كل شعب من شعوب الارض لا ينشد غير الاستقرار والسلام ! لماذا لا يتم السلام اذن . ما هي الموانع في طريق السلام ؟ » وعلى لسان نفس الشخصية يردد مرة أخرى « كل الشعوب تريد السير في الطريق الى السلام . فلا بد اذن ان تصل ، وهذا طبيعي ، والعكس هو غير الطبيعي . . ان تسير الشعوب في هذا الطريق ولا تصل . . لماذا ؟ لماذا ؟ » ومرة ثالثة يضيف مؤكدا « ليس من العجيب أن يسير الإنسان في الفضاء نحو القمر ، ولا يسير على الأرض نحو السلام ؟ ! أيهما أصعب ؟ وأيها أدى إلى تفكيره الأول ؟ » ويجيب بصورة مباشرة ولخرى غير مباشرة أن أي طرفين يختلطان حول السلام إنما لأن كليهما « قد صنع للآخر صورة مثيرة بغيضة » خلقها التفكير والتدبير عند السياسيين . ولا بد من التخلي عن سياستهم لنولي وجوهنا نحو عصر جديد وأتسان جديد .

أما الصورة غير المباشرة في « اشواك السلام » فهي المزاوجة التي تعرفنا على مثال لها في « الطعام لكل ثم » بين الأطوار الخارجي للمشكلة ، ومضمونها الجوهرية . فالطعام هو علاقة الحب التي نشأت بين ابنة محافظ الشرقية وابن محافظة الغربية . والمحافظان كلاهما على طرفي نقيض في كل شيء كما يبدو للنظرة السريعة ، ولذلك فهما على خلاف دائم ، لحددهما يتم الآخر بأنه « زير نساء » بينما الآخر يتهم الأول بأنه « قاتل زوجته » . وبالتالي فلا بد من إيجاد حل — أو عقدة بمعنى الحق — لمنع هذا الزواج من أن يتم . وهكذا يحتل كلاهما على ترتيب صورة فوتوغرافية لكل من الفتى والفتاة في وضع مخجل يحول دون انتمام الزواج ولكن الشاب في اللحظة الأخيرة يسلك في قطع العلاقة أسلوبا مهذبا فيدمو الفتاة عند رحيله إلى جنيف ليواجهها بالصورة التي تبينها مع شاب يحيط معصمها بسوار ساعة ذهبية . غير أنه

يلجأ بها تسبقه الى الهجوم وتعرض عليه صورة أخرى تبينه في وضع غريب مع امرأة من طراز مشبوه وقد وقفت الى جانبه وتهدل شعرها على كتفه . ويكتشفان معا زيف الصورتين اللتين التقطنهما دسا وتزويرا مباحث الشرقية والغربية باتفاق سابق مع محافظ كلا المحافظتين . فلم يكن الرجل الذي انحنى على معصم الفتاة سوى مخبر والدها جاء اليها بساعتها ، ولم تكن المراه ذات الشعر المتهدل الا احدى بنات الهوى التي استأجرها مخبر والده لتبتل هذا الدور الذي افتعلته أثناء وجوده بالطار عند رحيله السابق ، وما ان يعود السلام الى الفتى والفتاة حتى يلتقي والدهما لقاء عدائيا اول الامر ، نسّم يكتشف أحدهما الآخر ، ويبحوان معا الصورة البشعة التي رسمها الذهن بغير استناد على الواقع الحقيقي . هذا هو الاطار ، أما الصورة نفسها ، فهي تبدأ مع الشاب العاشق ، لانه يعمل بالسلك السياسي ، فهو يصطب بخيبة الامل كلما وقف المعسكران في وجه السلام يهتلان له حقا ، ولكنهما يعدان له الكهين بعد الآخر فيسقط صارخا من الالم .

لا شك ان الاطار في « اشواك السلام » يتفاعل مع مضمونها تفاعلا تلقائيا تحته طبيمة الاختيار للشخصيات والاحداث والمواقف ، وليس محافظ الشرقية الا المعسكر الشرقي ، وليس محافظ الغربية الا المعسكر الغربي ، وليست قصة الحب الا ذلك الهيكل الخارجي الذي يكسوه الحكيم بالفكرة الرئيسية التي انضحت لنا في مواقف الشاب بمؤثرات جنيف .

والفرض الرئيسي عند الحكيم ، بشأن الحرب والسلام ، ينبع من نظرة رومانتيكية كما قلت . فالتسوية بين المعسكرين في الموقف من قضية الحرب والسلام هي تسوية ظالمة لحقيقة الموقف أملتها ضرورات الاطلاق والتعميم التي يلجأ اليها الحكيم وهو مجرد الظاهرة من الارض الاجتماعية التي نبتت منها . فهو حين ينظر من أعلى ، لا يرى سوى التسوية بين طرفي النزاع ويختار موقفا رومانتيكيا هو التسامي عليهما بتخطئتهما معا .

وليس المهم هو الخطأ او السواب في هذا الموقف او ذاك ، بقدر ما نلاحظ الحيرة الشديدة التي تواجه تاريء الحكيم أو مشاهدته على خشبة المسرح ، وهو يحاول ان يعرف ما الحل اذن ؟ وهي نفس الحيرة التي تواجهه في موقف الحكيم من قضية العدل الاجتماعي . ان مصر الانسان في هذه الاعمال جميعها مصر ضبابي غائم لا يبين .

وعلى غير هذا النحو يعالج المسرح المعاصر المستمد من ادب الحكيم هذه القضايا وتلك المشكلات . فنعمان عاشور في « الناس اللي تحت » كل بداية جادة للتحويل من الرؤية الغربية الاخلاقية عند الحكيم ، الى الرؤية الاجتماعية

الموضوعية لظاهرة الصراع الطبقي في المجتمع . وكذلك مصطفى مشعل في « القنبلة الثلاثة » كان بداية مهم جديد لقضية السلام على الأرض ، فقد رمز بقنبلة هروشيما وناجازاكي الى ذلك العدو الحقيقي للسلام . وهناك محاولات اخرى على الطريق الطويل بين العدل الاجتماعي والسلام ، تحاول ان نصوغ مستقبل الانسان في بلادنا والعالم ، صياغة تخطف في الكثير مع صبغة توفيق الحكيم . على انه يبقى لهذا الفنان العظيم دوره الرائد في تحديد موعد الحياة مع المسرح المصري مهما شابته هذه الحياة آثار الولادة المتسرة .

خاتمة الفانازيا الواقعية

« أحول دائما أن اشارك في هذا العصر ،
وكل ما أخشاه أن يكون بيني وبين العصر حجابا
طالما أنا على قيد الحياة لأن الامر المؤسف في
الشيخوخة هو أن يكون الإنسان حيا بجسده
فقط متخلفا بفكره وعقله ، ولرجو ألا تحدث لي
هذه الكارثة » .
توفيق الحكيم

(١)

في كتابي « ثقافتنا بين نعم ولا » وجهت الى توفيق الحكيم خطابا مفتوحا
اتسمت بعض عباراته بالعرف مؤداها أن الحكيم ليس محتاجا للهاك وراء
موجات الشباب الهادرة من حوله لأن ثورته في الادب والفن هي الجذر البعيد
لهذه الموجات ولأن الكاتب عادة لا ينجلوز مقتضيات التاريخ . وكان هذا
المعنى تقريبا هو مضمون رسالتي الى نجيب محفوظ ولويس عوض . ولم
يخطر ببالي قط انني اطلب الى ابدلثنا الكبار أن يستريحوا من عناء الرحلة في
أبراج من العاج يطلون على نهر الزمن الصلخ . وانما وددت القول بأن
الشباب وحدهم هم القادرون على السباحة في هذه المرحلة ، وانهم بصوابهم
وأخطائهم انما يوجزون ملامحها وتفاصيل أيامها ونناقضاتها . وان غاية ما
يستطيعه الأديب الكبير هو أن يكون آمينا لثورته الأولى فيبارك الثورات
التالية ولا يقف عقبة في سبيلها . وكان توفيق الحكيم قد نشر في « الأهرام »
تمثيلية زعم أنها لأحد الأديباء الشباب ، تعتمد في هيكلها العلم وجوارها على
التداعي اللغوي بحجة « التجديد » . وقد رد توفيق الحكيم على هذا العرض
أو التصور لأدب الشباب بخطاب ندد فيه بهذا اللون من ألوان التجديد

الخادع وأكثر على بعض الأدباء الجدد قولهم أنهم جيل بلا أسانذة . وشعرت أن الحكيم قد انشلق مع موجة المحافظين من الكتاب الكبار فظلم أبناء الموجة الجديدة ظلما فادحا ، فأدب الإصلاء منهم لا يمت بصلة قرابة إلى هذا التجديد المزيف الذي افترضه الحكيم فرضا وأسس حكمه على هذا الفرض ففسر الواقعى . لذلك حاولت أثناء فترة مساهمتي في الإشراف على تحرير الملحق الأدبي والفني لمجلة « الطليعة » أن أقدم الجيل الجديد من الأدباء المصريين تقدما جديداً بنشر الجيد من إنتاجه وتقييم ما أنتجه في الشعر والقصة القصيرة — خاصة — أبان الستينيات . على هذا النحو قدمت « الطليعة » لوحدة تقريبية لأدب الشباب أثبتت أهليته لأن يحتل مكانه في تاريخنا الأدبي وإن لا علاقة بينه وبين الصورة التي صورها أو تصورها توفيق الحكيم .

كذلك كن من البواعث التي دفعتني لمحاورة الحكيم في ربائتي المفتوحة هو تحليله لظواهر العصر الجديد خارج ديارنا ، كعمود الإنسان إلى القمر وغلجان الشباب في الغرب . لقد أكد لي هذا التحليل رغبة توفيق الحكيم الملحة في « الكلام » عن المشكلات الطارئة على دنيانا . وكنت أرى أن مجرد الحديث عما تروج به الحياة الجديدة في الثلث الأخير من القرن العشرين لا يعني أن الكاتب مرتبط بعصره وروح هذا العصر . وإنما لا بد من الحصول على مجموعة من المقومات الأساسية التي تجعل من الأديب كاتباً معاصراً ، في مقدمتها أن يكون ابناً رشيدياً لهذا العصر ، لأكثر منجزاته الفكرية تقدماً وشيلاً . تلمها كمسألة « العالمية » التي لا تتأني بالمركز على الإنسان المجرّد أو القضايا النظرية البالغة التعميم . وقد رأيت أن الحكيم كان يضع أحياناً نظارة على عينيه لا تنتمي إلى منجزات العصر في الرؤية ، وأنه أحياناً أخرى كان يركب بين جوانحه راداراً يستقبل الظواهر الواقعه من بعيد ، ولكنه رادار من طراز قديم ليس بمقدوره أن يستوعب كافة الأبعاد ومخلفات الزوايا . وكنت أخيراً أرى في ذلك كله أهداراً لطاقة الحكيم الخلاقة التي أبدت الأجيال المصرية المعاصرة كلها بما يجعل منه واحداً من أهم الآباء الشرعيين لأكثر الجوانب ايجابية وأشرافاً في أبنائنا الحديث .

لهذه الأسباب مجتمعة وجهت إليه رسالتي المذكورة ، ولم تكن بعض العبارات الحادة التي تضمنتها إلا غيرة على تاريخ الرجل واستبصاراً بما قد يستطيع أن يلهم به الأجيال الصاعدة من تراثه الفني . ولحسن حظي أن الحكيم غمهم خطابي على هذه الصورة التي لجمتها ، اختلف معي واتفق ولكنه ظل مدركاً لفأيتي من نقد أعماله الأخيرة . وما زلت أرى أنه حين كان يغوص في أعماق المجتمع المصري كان يأتيها بأطيب الثمرات ، خاصة تلك المستويات

من « العمق » التي تضطرم في لجتها صراعلت الحضارة والتاريخ والقوى الاجتماعية الطالعية على السطح ، أي كل ما يعنينا على الصعيد الوطني . لعمرو ، لما حين كان يتشبث بموجة هادرة أو تيار غلاب فقد يتعرف على منبعه حقا ولكنه قليلا ما كان يمي أين المصب . وهنا كان يقل المعطاء . ولكن ذلك لا ينفي أن توفيق الحكيم في مجموع نجلريه كان ابنا مخلصا لهذا الشعب وفيما لهذا الوطن ، كما أن الشعب والوطن كلاهما ، كان البوملة التي وجهته نحو التراث من ناحية والمعاصرة من ناحية أخرى . انه ككتب اصيل ومعاصر ، ولكن بغير المعنى الذي قصدته بمض كتبلاته الأخيرة . وان كان براته في جيته بجسد خطأ حيا منطورا ، انحاز قرب خنمه الى جانب التقدم التاريخي . تشهد بذلك مواقفه العملية وتؤيده اقواله المباشرة . وسوف اعيد هنا ، قبل الرحلة التفصيلية مع أعماله الأخيرة ، الى اقتنطلف بمعض « اعترافاته » كما أحب ان أسمي هذه الأتوال التي أدلى بها في لحظات الصدق الرائع مع النفس والآخرين .

✽ حول تطور نظرتة الاجتماعية يقول الحكيم « في شبابي كنت شيخا في التكبر ، لمعنيا احتدمت معركة السفور والحجاب بالنسبة للمرأة ، كان من الطبيعى لآلسان شاب من حيث العمر في ذلك الزمن ان ينحاز الى صف الطالبين بتحرير المرأة وسفورها ، ولكن المصيب اني كنت من المتشككين في امر سفور المرأة وتحريرها ، وظهر ذلك في مسرحيتي (المرأة الجديدة) التي كتبتها عام ١٩٢٣ ، في أوائل العشرينات من هذا القرن حيث كانت حركة تحرير المرأة بعد نورة ١٩١٩ من أهم ميادين النشاط الاجتماعي ، واني لاعجب اليوم وأنا في شيخوختي المطلعة الى المستقبل والتنمية الى التقدم والحرر كيف كنت في شبابي بهذه العقلية الرجعية المتحجرة . ذلك يرجع الى اثر البيئة والتنشئة الاجتماعية والعائلية التي كانت تضغط على عقلية الشباب وتجدها تجميدا ، والنتيجة انني عشت حياتي بالعكس ، او بالقلوب ، اذ كنت شيخا متجهدا العقل في شبابي ، وهذا يدفني اطلالبة شباب اليوم بأن يعيشوا حياتهم بمنطلقها الطبيعى فيمبحوا أصحاب عقلية بعيدة عن التجديد (١) . علينا بالطبع ان نحذر تقييم الحكيم لنفسه في بعض المواضع . اذ ان تطوره لم يكن على هذا النحو البسيط المستقيم ، بل كان بالغ التركيب والتديد ، فهو اذا كان قد اتخذ موقفا مختلفا من قضية المرأة عام ١٩٢٣ فإنه اتخذ مواقف

تقديمية عديدة من القضية الوطنية والاجتماعية بعد ذلك بعشر سنوات في « عودة الروح » و « يوميات نائب في الأرياف » ولكن الدلالة العامة تبقى صحيحة ، وهي أن خط تطوره ظل يوما للامام .

✽ لم تكن قضية تحرير المرأة وحدها هي القضية التي سجلت في الجدل البياتي لتطور الحكيم نقطة نكوص ، وإنما كانت هناك أيضا قضية الشرق والغرب التي تصدى لها في وقت مبكر حين كتب « عصفور من الشرق » . وإذا غضضنا النظر عن المبررات التي يسوقها الحكيم للدفاع عن موقفه القديم ، فإن ما يعنينا هو تطوره المعاصر حيث يقول « . . . لم يستطع الشرق أن يضيق كثيرا إلى النهضة التي كان قد خطط لها في عشرينات وثلاثينات هذا القرن وزاد الطين بله ، أنه ابتلى بمساوئ الحضارة الأوروبية من التكاليف على المادة ، بدون أن يضيق اليها محاسن النهضة من الانجذبات الفكرية والمبتكرات العلمية والوثائق الفنية التي رايناها في ميلادين العلم والهن والتكنولوجيا في الحضارات الغربية ، وكل ما شاهدناه عندما تعود وهود وتمسك بشعارات جامدة والتفني بامجاد قديمة لم نصف اليها شيئا ولم نجد فيها . ولذلك كثرت الكلام اليوم عما يسمى بالاحتلال الحضاري الأوروبي لراحة انفسنا من مباح النشاط الحضاري الحقيقي لأوروبا والعالم المتحضر . وترتفع الأصوات هنا وهناك تنمي حضارة أوروبا وتتخذ من بعض الظواهر السطحية كملايس الشباب أو مظاهر لهوهم ليللا على انحلال هذه الحضارات منجاة شتى نواحي النشاط المشر ، والخلاق ، والانتاج الحقيقي في كل ميادين النشاط الانساني والذي يتوذه بحق اغلبية الشباب في تلك البلاد » (١) . وربما كان التحفظ الوحيد على هذه الكلمات أن الحكيم لم يوضح ما يعنيه تماما بمساوئ الحضارة الأوروبية التي ابتلينا بها واكتفى بسميتها « التكاليف على المادة » وهي تسمية أخلاقية غامضة لفرط عموميتها . وكان الأجدر به أن يميل إلى التفصيل فيدعو الحضارة الرأسمالية باسمها الحقيقي ، وحينئذ كان عليه أن يفرق بين نسيجين رئيسيين يشكلان فيما بينهما الحضارة الأوروبية المعاصرة ، واقتصد بهما النسيج الاشتراكي في مواجهة النسيج البرجوازي . وهنا فقط يصح قوله باننا ابتلينا حقا بالطبيعة المحلية — من الرأسمالية الأوروبية ، واماكن البديل الحضاري الشامل في الاشتراكية . أن توحي الحكيم سيقتود هجوما ضاريا — بعد قليل — على الاستعمار والرأسمالية ، ولكنه يتجنب بجهود واضح تقديم البديل الأكثر رقيا لمي

مضمار التطور التاريخي . على أية حال ، كانت هذه الكلمات السابقة حول الشرق والغرب مدخلة لمناقشة قضية التراث والعصر ، فيقول « .. فنحسن جميعا نريد ما نسميه الاصالة ، أي المحافظة على طابعنا وشخصيتنا ، ولذلك نريد التمسك بكل عاداتنا وتقاليدنا والانتواء على تراثنا القديم ، ولكن ذلك كله لا يؤدي الى الاصالة ، لأن الشخصية المميزة للإنسان ليس في مجرد لباس ظاهري قديم ولا في مجرد الاحتفاظ بنسب أو حسب في صورة حضارة قديمة . إن الشخصية المبرزة لأي فرد ولاية أمة هي في اجتماع عناصر كثيرة ومختلفة نهضم وتختلط ويخرج منها عصارة واحدة تلون الوجه بلون صحي معين . لذلك يجب أن نجتمع في داخلنا الجيد الحي من تراثنا مع الجيد المصري من الحضارات التي تمشي وتطور من حولنا .. يجب أن نركب قطار العصر بلبثتنا الخاصة وحققنا الملوحة بلجل تراثنا مع أحدث وانفع المعروضات في المحطات التي يمر بها قطارنا . إن الاصالة من الناصيل أي أن ما ليس عندنا في الأصل نأتي به ونؤصله . وهكذا فعل الغرب يوم أخذ الكثير من الشرق وأصله عنده وأصبح جزءا من تراثه هو وشخصيته » (١) . ويطلب الحكيم هذا التصور لفكرة الاصالة على فنه الأثير وهو المسرح ، فيقول « .. والراي الأرجح هو أنه ما دام المسرح ليس لمسيلا في أدبنا العربي فلا بد إذن من أن نؤصله . أي أن نأتي به من بلاده ونزرعه في بلادنا ، هكذا فعلنا في الزراعة مثلا ، جئنا بالقطن الى مصر وأصلناه وإذا به يصبح له شخصية عالمية وإذا بالقطن المصري هو خير الاقطان . وسبق أن قلت أن أوروبا أصلت عندها الكثير من أفكار الشرق وآدابه وفنونه واحتبت مثلا بكتل ألف ليلة وليلة وأصلته في آدابها وغذت أطفالها ببيض حكياته ونسجت على منواله في كل شيء وأصبح جزءا من تراثها أكثر مما هو في تراثنا مع أنه كان نابعا منا » (٢) وفي مقدمة المشكلات التي تمس قضية الاصالة والمعاصرة أو التراث والتجديد كما يجب البعض أن يسميها ، مشكلة التعريب سواء في البلاد التي لا زالت اللغة السائدة فيها لغة لجنسية أو في البلاد التي تتكلم وتكتب باللغة القومية ولكنها تواجه المشكلة في التعليم الجامعي ، وخصوصا في المعاهد والكليات العملية . في هذا الصدد يقول الحكيم « ينبغي لنا أن نسير على حذر وبكل تؤدة وتمقل وأن نتجنب المغالاة والاندفاع العاطفي وأن ننظر ، الى أي حد يؤدي بنا التعريب الكليل لمصطلحات العلوم الى نوع من الانفصال

١ - راجع حديث توفيق الحكيم الى مجلة « المعاهد » الجزائرية - ١٨ مارس ١٩٧٢ .

٢ - المرجع السابق .

الحضاري في وقت نحن نسمى فيه الى اللحاق بركب الحضارة .. علينا ان نميز بين التعريب الذي يعرقل اتصالنا بالحضارة والتعريب اللازم لشخصيتنا» (١) ذلك هو التطبيق العملي لفكرته عن معنى اصلتنا وشخصيتنا وحضارتنا ، - انها يجب ان تكون « نابعة من حصيلة الاحاطة بجميع التقلبات والحضارات السابقة والمعاصرة ومزجها وصبها في اناء واحد هو قلبنا ، وعندما تصبح في دينا فاننا نخرجها بعد ذلك وقد طبعت بلون شخصيتنا وطبيعتنا وراثتنا ونضيف بهذا الى تراث الانسانية ما يزيدها ثراء » (٢) . ان حوار التراث والعصر في ادب توفيق الحكيم وفكره عميق الغور في عقله ووجدانه ، وليس امرا طارئا .. فهو ينتمي الى ذلك التيار الذي عرفته مصر خلال العشرينات والثلاثينات في مواجهة القهر الاستعماري والرجعية المحلية . وهو التيار الذي تجتمع حول الفكرة المصرية لا بدافع عنصري ، وانما كمحاولة لبعث الشخصية المصرية من رقادها الطويل بغير انفصال مطلقا عما حبلته الحضارة الغربية معها من ثمار الفكر الجديد . ان اكثر الداعين الى الفكرة المصرية في ذلك الوقت هم انفسهم اكثر المتحمسين للحضارة الغربية . ومن هنا كتمت وطنيتهم ايمد ما تكون عن شوائب التعصب العرقي ، وانما هم ابناة اللحظة القومية التي كان التأثير بالغرب من أبرز عناصرها ، رغم تناقضها الرئيسي مع الاستعمار الغربي ، فرنسا كان أو انجلترا . يصف الحكيم تلك الايام في رسالته المتبادلة مع طه حسين عام ١٩٣٣ في كتابه « تحت شمس الفكر » بقوله « كنا في شبه اغواء ، لا شعور لنا بالذات .. لا نرى انفسنا ، ولكن نرى العرب الغابرين ، ثم بدأت الذات المصرية واضحة - على حد تعبيره - وبدأنا نعي ونحس وجودنا » ويذهب في تحليل الفوارق المادية والروحية بين المصريين وبين المصريين واليونان ، تحليلا انطباعيا صرفا يكاد يكون تهويا ميتافيزيقيا قد يفيد الفن ليكتب « مودة الروح » ولكنه بالقطع لا يسر للعقل ما يقتضيه . انظره يقول « ان المصريين نزلوا من بطن الارل الى ارض مصر » فلا نستطيع ان نفهم كيف تم ذلك وما الفقد من ورائه ، وترجل ممة في دهاليز الانكار وكواليس الفنون حين يمتد المقارنات المتتالية في المنطق والفلسفة والتاريخ والعملارة والموسيقى والادب بين « هؤلاء وأولئك » فلا تكاد تثر على اساتيد من العلم ولا تأييد من التاريخ أو براهين من العقل . ولكك تشمر به يتوهج باهتيج عاطفية مشحونة

بالأسي والامل في خلق مصر الجديدة . وتوفيق الحكيم لا يغير كثيرا بعد طول الزمن من هذه الآراء والمعتقدات . غلبة ما هنالك أنه يتألم بعنف من هول المسافة بين مصر والحضارة المعاصرة ، وهو لا يلتمس الأسباب ولا يبتغي العلاج ، ويكتفي بتصوير الجراح . أنه لا يزال يرى في أحدث كتاباته « أن مصر عندما تفقد قوتها الفكرية لسبب من الأسباب أهمها الاحتلال الاجنبي الطويل ، فاتها لا تموت ، لاتها لا تعرف الموت » (١) ويرى أنها لم تكن مخالفة أن يكتب « أهل الكهف » المأخوذة عن القرآن في موضوع مسيحي وعن تفكير في الزمن وثني فرعونسي (٢) ذلك أن شخصية مصر هي في تكلم ملامحها ومسامر تفكيرها عبر القرون والاحتلال (٣) كما أن مصر في حالة يفتننها ونهضتها تتخذ حضارتها دائما شكل الحضارة الكاملة الجامعة لكل العناصر (٤) ومعدة مصر قوية « تهضم كل شيء ، ولا يبقى في النهاية غير مصر » (٥) ومن خصائصنا المصرية الشعور بالبقاء « تجده أما في كلمة الاحجار ولما في كلمة الشعب المصري » (٦) .. وبالرغم من هذه الصلوات لمصر — وتكلم بعض المقاطع أن تتحول الى تعاليم وتتلهم تصلح للطغوس الشعائرية أكثر مما تصلح للبحوث العلمية — بالرغم من هذا التهيج ، الروماتسي الخائس في معبد « مصر » فإن الحكيم يتودد حيلة ضارية على السبلات البشعة التي يربطها دائما الى الاحتلال الاجنبي الطويل ، فالسلاحه التي عرفت بها الشخصية المصرية نتيجة المراقبة وحكمة العبر عبر السنين تنزلق أحيانا الى « التساهل » وهو الوجه الدميم للتسامح . وكلمة « ماعليهش » تعبر عن هذا المسخ للسلاحه خير تعبير . وصيالة شخصيتنا الوطنية تنقلب في كثير من الاحيان الى نوع من الجبود على العادات والقيم البالية التي تمنع رياح التغيير من ان تفعل فعلها . ويفكر الحكيم — وهو يقابل بين غريته في باريس الجديدة التي كلن يعرف فيها مضى شوارعها وحواريها ومقاهيها وبين الحال في مصر — أنه ذهب مع بعض الاصقاء لزيارة شارع سلامه بحي السيدة زينب الذي جاء ذكره في « عودة الروح » وإذا به يجد نفس المنزل والشارع واسمه ووصفه كما كان بالضبط « ما من شيء تغير . أكثر من خمسين عاما وكل شيء كما كلن . وكان الزمن جالس أمام باب المنزل يدخن الترچيلة »

١ — راجع كتاب « رحلة بين مصرين » دار الكتاب الجديد — ١٩٧٢ (ص ٦٢-٨٩) .

٢-٣-٤-٥-٦ : راجع كتاب « رحلة بين مصرين » دار الكتاب الجديد — ١٩٧٢

(ص ٦٢ — ٨٩) .

(١) . لقد عقد الحكيم في كتابه « رحلة بين مصريين » مقارنة مؤسسية بين التقدم الهائل الذي رآه في أوائل السبعينات بأوروبا والمخلف المذهل الذي ما يزال ترسّف في أغلاله . غير أن الحكيم اكتفى بالتصوير دون التفسير ، فالتقول بأن الاحتلال الاجنبي الطويل هو السبب ليس تفسيرا كلفيا والا تحول هذا الاحتلال الى ما يشبه القدر الميتافيزيقي الذي لا نملك منه فكلنا . ان الاحتلال الاجنبي كما انه سبب فاته ايضا نتيجة ، وكما يمكن ان يكون سببا وحيدا للخلف ، اذ لا بد من أن نسيج الحياة الاجتماعية ينضمّن عبيدا من الخيوط المضفورة مع هذا الاحتلال في جديلة واحدة ضد تقدم هذا الشعب ومستقبله . ان الحكيم يدرك ادراكا مألوفا نلقا ان « الماضي » يزحف على حاضرنا بما يشل قواه الفاعلة عن التطور ، ولكن هذا الماضي ليس زمنا تجريديا وانما هو قوى وعلاقات اجتماعية تصوغ ايدئولوجيتها عن التراث والعصر وفق مصالحها الانيسّة العابرة .

✽ ظلت قضية « الحرية » من الهموم التي لُرقت الحكيم دوما . كان يرى في الماضي الواجهات الليبرالية اللامعة وقد تسترت خلفها جرائم الطبقات شبه القطاعية والفئات العليا من البرجوازية ومن ورائهم جبيها العرش والاستعمار . وكان يرى في الانتخابات والبرلمان والاحزاب مجرد لعبة لها قواعدا المرسومة سلفا والتي تعتمد اولا ولخيرا على امية الملايين وفقدهم ، فاذا اخفق هذا الاعتماد مرة او مرتين كثرت الدكتاتوريات من انيابها بلا مبالاة . ورغم صحة المظاهر التي احصاها الحكيم في هذا الصدد ، فانه قد تورط احيانا في شراك التعميم ، فلم تكن لديه خبرة العمل السياسي في الحياة اليومية ، واتّباعا كان يجرّد المسائل ويطلق عليها الحكم اطلاقا لا يفيد في معظم الاحوال القوى الديمقراطية الحقيقية التي تناضل في ظروف صعبة . ثم عرفت مصر بعد حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ نموذجا اخر للنظام السياسي . وهنا يقول توفيق الحكيم « كان لي ذات يوم موقف بالنسبة الى طريقة الحكم في بلادنا ، فقد رايت الديمقراطية البرلمانية قد انقلبت الى ثثرة ومهاترات بين الاحزاب ثم الى انتهائية المستورزين الذين يريدون الحكم لفيل المختام الشخصية . وتوقفت بذلك حركة التقدم من طريق الحكم ، ولم تجد الحكومات المتفجرة المتنازلة وقتنا لانتاج مشروعات تفيد الامة فكبت ضد هذا الذي وصفته بالديموقراطية المزيفة والحياة البرلمانية الفاسدة . ولكن

اتضح لي أن البديل لذلك ليس الدكتاتورية التي لا تؤمن بحرية الفكر ، بل بالنظام الصالح الذي يحقق ديموقراطية سالحة » (١) وكما كان هجومه القديم على « الديموقراطية الزائفة » ضبابيا غامضا ، فإن هجومه الحديث عن الدكتاتورية جاء باهتا بلا ملامح . ذلك لأنه لا يربط قضية الديموقراطية بسيئتها الاجتماعي التاريخي ، أي بأرضيتها المادية . وإنما نكاد الديموقراطية في نسوره أن تكون حرية الصفوة المفكرة المثقفة من الكتاب والادباء والفنانين . نلاحظ ذلك مثلا في قوله « أننا نعيش اليوم أزمة الفكر العربي المعاصر ، وأهم أسباب هذه الأزمة هي عدم الاجترار على لمس المقدسات ، والهرب أو عدم القدرة على تحليل المسلمات . وما دام الفكر العربي مقيدا بأغلال تمنعه من التحليل والمنقشة فلا يمكن أن يعرف العقلية العلمية وبهذا يظل دائما هائما في الغيبيل ، وقد تصلح الغيبيل لبمض أنواع الشعر والفن ، ولكنها خطو في ميدان البحث والعلم والتفكير . ولن يكون هناك فكر عربي يؤدي إلى العقلية العلمية التي تدفع إلى اكتشافات العلم ومسايرة الحضارة المصرية إلا بالبحث الحر وحرية الفكر » (٢) . ولا شك أن غياب حرية الفكر يقتل روح الخلق وحاسة الإبداع ، ولا شك أيضا أن غياب الديموقراطية هو أحد أشكال التخلف الحضاري . ولكن هذا لا ينفي أن الحريات الديموقراطية في غيابها وحضورها هي من أحد الوجوه انعكاس لحركة القوى والعلاقات الاجتماعية . ومن ثم كان صراع الأجيال ، فوق أنه صراع الطبيعة فهو أيضا صراع التاريخ ، أي أنه بالضرورة صراع اجتماعي . أن جمود أحد الأجيال يعني سيادة الأفكار الاجتماعية لهذا الجيل ، حتى ولو كنت إحدى شرائحه أكثر تقدما من غيرها ، فإن هذه الفئات التقدمية لا تجسد في منهج تفكيرها وأساليب نمبرها إلا منجزات العصر الذي عاشت في ظلاله أروع سنوات عمرها ، سنوات التكوين وسنوات العطاء . أما الجيل الجديد فرغم انعدام التجانس الاجتماعي بين شبابه ، إلا أن وحدة العصر وتقارب الأصول الاجتماعية والمناخ السيلسي المشترك ، يقترب بأهم عناصره من أكثر الأفكار تقدما على صعيد العصر والعالم والمجتمع . ومن هنا فإن توفيق الحكيم حين يطالب بالحرية لهذا الجيل ، فإنه في واقع الأمر يتخوّموننا تقدما من مستقبل المجتمع مهما جاءت كلماته — كشأنه في معظم الأحوال — عامة ومثالية ومطلقة . يقول « أنا من أشد المطالبين بالفتح على كل نشاط

١ - راجع حية الفكر سابقا في مجلة « المجلد » الجزائرية .

٢ - المرجع السابق .

ذهني في الحياة، وأرفض رفضاً قاطعاً أي توجيه للشباب يؤدي إلى السجين داخل حدود معينة بحجة صيغته من الزل، ولكن التفتح هو الماصم الحقيقي . ومن هنا فإن الشباب مطالب بأن يقرأ كل أنواع الثقافات بما فيها القيم والفن، الضار والنافع، فليقرأ الشباب ما شاء له من قراءات بكل حرية وبلا وصاية ولتترك له فرصة أن يحكم بنفسه على قيم الأشياء وأن يتربى فيه ملكة التفكير الخاص والحكم الصائب، فالحجر على عقول شبابنا بحجة حمايته، يؤدي إلى عجز الشباب عن معرفة ما هو رديء وما هو طيب، ذلك أن الثمين تزداد قيمته بمعرفتنا للردء» (١) أكرر القول بأنه رغم التجريد والتعميم والإطلاق في هذه الكلمات، فإننا لا نستطيع أن نزلها عما يضطرم بها مجتمعا من صراعات بين القديم والجديد، بين النخف والتقدم، بين الماضي والمستقبل . توفيق الحكيم لا يلقي بكلماته جزافاً في الهواء، فهو يعرف — والشباب معه — أن هناك ثقافة سائدة سهلة وميسورة وفي تناول اليد ولا سطلب من أحد صراعا من أجل الحصول عليها . وهو يعرف أيضاً — والشباب معه — أن هناك ثقافات أخرى صعبة المنال . وأخيراً فالجميع يعرف أن أشكال الحضارة التي تتبع بها الثقافة السائدة ليست من صنع الشباب، ولكنها من صنع تلك الشرائع الرجعية المتخلفة من الأجيال التي تضع الأناريس في مواجهة الثقافات الأخرى . والديمقراطية الحققة — حتى بمعناها الليبرالي — لا تحمي ثقافة وتعرض أخرى للخطر، وإنما هي تسبغ حمايتها على كافة تيارات الفكر والحضارة .



تلك هي أهم « الأقوال » التقريرية المباشرة في أحدث مراحل تطور توفيق الحكيم . وهو فيها يكرر أفكاراً سبق أن قالها غيباً مضى، ولتكرارها دلالة واضحة، هي أن المجتمع ما زال بحاجة إليها . وهو فيها يستحدث أفكاراً جديدة من وحي التطورات التي تم إحرازها في العالم المتحضر، والتكتسات التي منيت بها بلادنا . وهو في كل ذلك لا يكف من محاولة الارتباط بالمجتمع والمصر، أحياناً يجيء الارتباط فحاً سريع الزوال، وأحياناً أخرى يمتد إلى أعماق الأغوار والجنور . وهو أخيراً، في قديمه وجديده، يدعم قولنا بأن الكاتب لا يتجاوز مقتضيات التاريخ، وأن أعظم إبداعاته قد تبلورت في

مرر، الاولى، الثورة الام، مها شابها من سلبات الريادة وغيوب الخطوة الاولى.

وقد شاء الحكيم — وهو يشاء دائما — أن يصوغ هذه الافكار التقريبية المباشرة صياغة فنية . . فماذا تراه فعل ؟

(٢)

منذ نهاية الخمسينات على وجه التقريب تفرغ توفيق الحكيم نهائيا لمعالجة التناقضات التي تصطرع بين جنبات المجتمع المصري . . وبالرغم من أن جذور المشكلات القائمة كانت غائرة في التاريخ السابق على حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كالقدر والقهر والتخلف، وبالرغم من أنه قد تابع عمق هذه الجذور في أعماله السابقة، إلا أن مرحلته الجديدة كانت تفرغا كاملا، بالفكر والفن، لمواجهة القضايا الحالية والمباشرة. لم يتخل توفيق الحكيم عن التجريد منهجا تعبيريا، ولا عن محاوره التراث والعصر إلى غير ذلك من عناصر الفن في أدبه. ولكنه اتجه صوب الازمت الحادة المشتعلة في كيان المجتمع واصطنع لها قالباً تعليمياً بسيطاً لا يخلو من جمال ولكنه يبعد إلى المشاركة في الصراع الفكري والاجتماعي الدائر مشاركة حية فاعلة في اعرض القطاعات القارئة. ولعل مسرحية « السلطان الحائر » هي أكثر التجسيديات الدرامية تمثيلاً لمواجهة الحكيم الشجاعة لقضية « الحرية » في تلك المرحلة، كما أن مسرحية « شمس النهار » هي النموذج التعليمي المباشر الذي ركز فيه على قيمة « العمل » كمصدر رئيسي لبقية القيم. وكانت المشكلتان تصوغان بدقة بالغة إطار المسيرة المعتدة للتجربة المصرية طيلة الستينات. حتى أن مزيمه ١٩٦٧ كانت الوجه الصارخ للسلبات الكلمة في التجربة والتي دفعته إلى السطح مؤامرة الاستعمار الأمريكي والصهيونية على وطننا.

وتجيء مسرحية الحكيم « بنك التلق » (١) التي نشرها عام ١٩٦٦ تلخيصاً فنياً لازمة الديمقراطية كواحدة من أهم الازمت التي أدى تراكبها إلى الانفجار القومي في الخامس من يونيو. و « بنك التلق » كبقية أعماله التي شهدت مراحلها الأخيرة، فنثايزا تشكل الواثق وتنهج فسي تشريحه نهجا كاريكاتوريا يخلط فيه أسلوب الحظ بالكابوس هزلاً ومأساوياً في آن. والتجربة التعبيرية فيها ليست بالأهمية التي تفسح لها مكاناً في ظل التجديد الخلاق، أنها كجربة الحكيم في « اللغة الثالثة » المنطوقة بالعادية والمكثوبة بالفصحى، ليست فكرة قليلة لطول العمر. انه في « بنك التلق »

يكتب نصف الفصل بالسرد القصصي ونصفه الآخر بالحوار ، وكان من الممكن أن يكتبها كلها سردا روائيا كما كان من الممكن أن يكتبها كلها حوارا مسرحيا . انها ليست شبيها — على سبيل المثال — ببعض أعمال نجيب محفوظ الأخيرة حيث يتخلق الحوار في قلب السرد ويطول الديالوج كما لو كان العمل فنيا مسرحيا . نجيب محفوظ حين يجرب هذا الشكل التعبيري انما يستجيب لمتطلبات داخل الشخصية وتوترات خارجها تتطلب منه أن يستوعبها في حوار مطول بعض الشيء . انه هنا يلبي احتياجا فنيا لميلا املاه السياق اضطرارا وليس اختيارا تجريبيا بحثا . ومسرودة « بنك القلق » من هذه الزاوية لا تقدم جديدا في مجال التجربة الجبالية ، وبالرغم من جمال السرد القصصي على حدة وطلاوة الحوار المسرحي على حدة .

اما الجديد في « بنك القلق » فهو ما نقوله بغير لف أو التواء . وهو أن أزمة ضارية تهدد قلب مصر النابض في ضعف ووهن من جراء الصراع غير المتكافئ بين القوى الاجتماعية ، وأن مصلم الامن الصناعي المركب على هيئة اجهزة التسجيل البوليسية لن يحمي القلب المتعب من غائلة القلق والهـم والعذاب . والحكيم في هذا المصد لا يتجاهل ما أفرزته حركة ٢٣ يوليو من ايجابيات ، كتوانين الاصلاح الزراعي والتأمين ومجانية التعليم وغير ذلك ، ولكنه يشير في نفس الوقت الى أن حماية هذه المنجزات ودعمها وتطويرها لا يتم بالتصنت على نقات القلب وهمست الضمير . ولعل نقطة الضعف الفكرية هنا ، أن الحكيم لم ينتبه الى أن هذا التعارض بين الاسلوب والغاية من صنع قوى اجتماعية جديدة وليست مزاجا شخصيا لفرد أو مجموعة من الافراد .

ولقد نسج الحكيم مسروراته في اطارها الفانتازي نسجا كلاسيكيا محكم البناء متنوع النغمات . ان فكرة « البنك » ذاتها تصلح بداية لمنقضى لعديد من التناقض والتماط ، كما انها تصلح بؤرة العديد من المواقف والاحداث وهي كفكرة « الحكمة » في الادب سلاح ذو حدين : فهي معرضة لاختلاف وجهات النظر ولكنها مهددة بالمسجلات التقريرية المباشرة . وقد وفق الحكيم توغيفا واضحا — مرتكزا في ذلك على الفانتازيا وما تحفل من خسوفات للعادي المألوف — في أن يستبعد احتمالات الملل بالهزل والمفاجأة وحك الجراح . وبالرغم من أن عماد المسرواية هو ذلك السر الكليل وراء شخصية « منير عاطف » وائسرة اجهزته التي تسجل خواطر نوع من الناس يطلق لما هو اعم والشميل من همومه اليومية الصغيرة ، الا ان الكاتب ضمير مع هذا الضبط الرئيسي خيطا اخر للمساءة تنتهي الى هذا الرجل بصلة النسب ،

مأساة نفسية وعاطفية واجتماعية في وقت واحد . ولم يفتمل الفنان هذه الضميرة المروائية ، بل أتاح لها من المقدمات والمبررات والتلويح ما يكفل لها التفاعل بين خيوطها ضمن السياق العام .

وكذلك اختار شخصيته من قاع الجحيم الأرضي الذي يطلون بحممه ، بوعي منهم أو دون وعي، فجاء اختياره لجموعة من البشر غير متجانسة بل متعارضة في وسائلها وغاياتها تعارضا يضفي جانبية خاصة لكل منها وان لم يكن فردا متفردا وإنما نموذجاً نمطياً . وهو يطوي تحت أردية كل شخصية ملامح الشريحة الاجتماعية التي تمثلها ويسبب الموقف الذي تتخذه ، فينطلق الحدث ويضيء في طريقه الى الخاتمة التي تبلور رؤية الكاتب لهذا المجتمع ولأوجاعه .

هكذا نرى في البداية شابين مفلسين كاتا زميلين في دراسة الحقوق ولكنهما لم يحصلوا على الليسانس وانتهيا الى تلك الحال التعميسة لاسباب تختلف من واحد لآخر ، أولهما بسبب القتل المتوهم الذي لا يكف من التساؤل والذي أدى بصاحبه يوما الى القتل والآخر بسبب الجسد الطبان الذي لا يتوقف عن الغليان والذي أدى بصاحبه الى المحاكم الشرعية بين كل زواج وطلاق وبين كل نفقة وصداق ومؤخر . ويتلقى ذهن « أدهم » وخياله المتقد عن مشروع خرافي من حيث المظهر هو تأسيس بنك للقلق ، العملة السائدة في عالم اليوم ، يجمع بين فكرة المصرف وفكرة العبادة النفسية غير أن الطبيب هنا لا يقل مرضا عن الزبون ، فكلاهما يعالج الآخر ويستفيد البنك من فرق السعر . وقد وافق شعبان على الاشتراك في هذه اللعبة الغريبة ، لا لشيء الا لانه ليست هناك لعبة أخرى في الوقت الحاضر . ويرسم الحكيم ملامح الشابين رسما واقعيا رغم الفكرة الفانتازية اللعبة ، فهما ينتهين الى إحدى شرائح الطبقة المتوسطة المصغرة في الريف والمدينة . أدهم أبوه مزارع بسيط يستأجر بضغ أفنة من أرض عادل بك عاطف ، وشعبان أبوه يملك ورشة صغيرة بعد أن كان برادا في السكة الحديد وميكانيكا في ورشة سيارات إيطالي . ولنا أن نتصور العناء الذي تكبدته الاسرتان في تعليم الأولدين ، والحلم الكبير الذي كان يخفف شقوة العيش بمستقبلهما الباهر في المجادة أو النبالة . ولكنهما لم يحققا الحلم لاسرتهما بسبب القلق الذي يعترضان تأسيس بنك له ، قلق أدهم هو الفكر الحائر والخيال الجلبع الذي لم يتح له فرصة الاستقرار في الصحافة التي أحبها ولم يتسع له الهناء بين جدران المعتقل لأن « المال » و « المطلق » اللذين يرغبان بين جوانحه لم يعثر عليهما فحين تصور أنهم رفقاء الروح ولا فمين صادفهم من المتنين الى

الحلم الرجعي المتطرف . كان يكره الملكية كراهية التحريم ويعشق التتبع والعلم عشق المتصوفين ، ولكنه لم يكن سياسيا بالمعنى المعروف حتى أنه اقتيد الى السجن عن طريق الشبهة والخطأ ، ودخله اكتشاف الهزيمة السحيقة بين الفكر المجرد والواقع الحي ، بين الايمان والانسان ، بين القيم والحياة . وهكذا خرج من المعتقل سريعا ، وهو اكثر تشبعا بقلاع الوحدة وأكثر تمسكا بأبراج النظر دون الفعل . أما قلق شعبان فهو قلق الغريزة المعقدة الفياضة غير المستقرة على أثنى بعينها ، انه لا يذوق لوجوده طعما الا بين احضان امرأة جديدة ، لا يفلسف أمور دنياه ولا يرهق وجدانه بقليل من التأمل ، حتى أنه لا يدرك معنى للرفض والقبول والحوار حول أي شيء من الأشياء . انه يتحسس سبله في الحياة بقرون استشعار جنسية بالعمه الرحمة وأثف حادة الشم وذوق مدرب وعيون زرقاء اليامة ومهارة الصياد الذي لا يملك سوى الطعم والشبك ، يبحث عن رزق اليوم غير عابء بالغد . نمونجان هما طرفا نقيض ، ولكنهما يجتمعان صدفة — هل هي صدفة حقا ! — عند جذع شجرة فيقرشان مقعدا حجريا في العراء . وكان الفناء قد مهد لمسرايته كلها بشهد عتيق الدلالة لاحد الملاهي وقد ازدهم باصناف متباينة من البشر ، تاكل وتشرب بنهم من ياكل لقبته الاخرة . وقد توقف ادهم داخل باب الملهى وأعمل مخيلته في رؤية النفوس داخل الاجساد المترهلة والشابة ، بنت العز القديم ومحنة النعمة . كانت « اللذة » بمختلف اشكالها وموجاتها وتشتعلاتها هي سيدة الملهى ومن غيه ، الا اذة العقل المفكر والخيال السابح في لجواء عليا من مباحج المعرفة والجمال الذهني ، افتقدها بين النساء العرايا والمتعطشات الى العري بلا هدف سوى جلب الجيوب السمينه للرجال « كضروع البقر على المنود » . وقف ادهم كتنال . ومضى كتنال ، بهذا عالم آخر لا علاقة له به . في هذه اللوحة التمهيدية تصد الحكم قصدا ميّنا هو أن يقدم ديكور الاحداث القادمة على ضوء هذا الشهد الرامز الى القوى الاجتماعية المهيمنة على مصير الوطن هيمنة اقتصادية من ناحية وهيمنة ضمنية من ناحية اخرى .. وكان الاحداث القادمة كلها تتحرك بين قوسين كبيرين هما هذه اللوحة في المقدمة وتسجيلات منير . عطف في الخاتمة .

بين المقدمة والخاتمة يلتقي ادهم وشعبان بكل ما يعنيه من تناقضات واحلام واحباطات وكوابيس ، ويفكران في تأسيس بنك التلق الذي يتهددهما مع الملايين بوعي منها أو بغير وعي ، حتى أولئك الذين زرعو جرائم هذا المرض في أرضنا من رجال ونساء اللوحة التمهيدية وعيهم انكي منير

عاطف ، فانهم لا يتجون من القلق وان تخفى في الاقبال النهم على جزئيات الحياة دون كليتها، وعلى اللحظات العابرة دون الزمن الراسخ . هنا يبدو الفكرة رغم فتنارياتها نباتا طبيعيا في ارض الواقع الخصبة بالقلق وبرراته. ولا بهم بعدئذ أن يلجا الكاتب الى ادوات المسرح الهزلي فيذهب بنا الى « جحر » ادم الملهى بالبق والصدأ والتراب ، وان يعلن شعبان عن البنك بطريقة كوميدية صارخة هي لمصق اعلافت مكتوبة بخط الليد على لكشك السجاير ، وان يأتي متولي الصحفي الذي يستاجر قلم ادم ليعيد كتابة موضوعاته البليدة فيجعل منها مقالات مقروءة مقابل مبلغ زهيد ، وان بجي اخيرا منير بك عاطف كبابا نويل او كخاتم سليمان بناء على توصية متولي . . لا يهم ذلك كله ، فهذه الادوات مجرد زخرفة تستند اهميتها من موضعها في السياق الفتناري للحدثات ، وليست مقصودة لذاتها والا كانت تكرارا مملا لما سبق ان اشار اليه الكاتب في ومضات خاطفة لسمات التناقض الفاجع بين البؤس الغالب والترف الضيق . وانما المهم هو تلك البداية التي راقت خطى منير عاطف الى هذين الشابين الفلسطينيين فاحتوى حلمهما الانساني ليجهضه وان جسده في مسخ كالكابوس بأن حول بنك القلق الى جهاز سري للامن . هذا هو الممود الفكري للمسرواية التي اتاحت لنا التعرف على « عينات » من مشكلات هذا المجتمع ، القلة القليلة من بنه تمنى من الوفرة والتطلع الى املى ، والكثرة السالحة تمنى من الندرة ومحاولة تفادي الموت جوعا. المشكلات العاطفية وتفرعها تحول الى شعبان والمشكلات الاجتماعية تحول الى ادم في بنكهما الجديد الاتيق الذي استأجره لهما منير عاطف دون انتظار للريح ودون غم للضسارة . غير أننونا محددا من المشكلات كلن يتحول تلقائيا الى مكتب منير عاطف بالحجرة رقم ٣ هو قلق اولئك الذين يؤرقهم اتجاه التطور في مجتمعهم حيث يرى البعض انه اتجاه الحادي يهدد القيم الدينية بينما يرى البعض الآخر انه اتجاه يسالوم التتقم الاجسامي ويعرقل نموه الطبيعي نحو الاشتراكية ، والبعض الآخر لا ينتمى الى اليمين ولا الى اليسار وكل ما يعنيه هو « الحرية » المغلوبة على ا. ما في هذا الوطن . وتراكم هذه القضايا الصغيرة والكبيرة على السواء يوحي بأن « البناء » الذي يظل الجميع آيل للسقوط .

. ويلتقط الحكيم خيطا علفيا من بين الخيوط التي تشكل فيجلتها التسيب العام للمسرواية ، وهو محاولة شعبان للوصول الى « مرفت » ابنة عادل بك عاطف التي ازدهرت بها احلام ادم في صباه الذي لا يقل تملسا عن شبابه . . لقد زارت البنكيوما مع خالقتها « عاطفة هاتم » هذه السيدة

الغريبة الاطوار والتي يذكر ادهم انها كانت فتاة جميلة فيها مضي ، تصفر شقيقتها التي يهر عادل بجمالها فتزوج منها رغم تواضع حال أسرتها ورغم معارضة أسرته لهذا الزواج « غير المتكافئ » . غاطمة هاتم التي ترائف ميرفت دائما — بعد أن تتيتم — هي الطريق الوحيد أمام الصياد الماهر شعبان . وتتجج شبككمع السيدة التي لم تتزوج وتعشق القراءة والوحدة وتربية ميرفت ، الفتاة التي سبق لها الزواج مرتين ولا تعبا الا بالمتعة العابرة ولا تلقى اهتماما لشيء على الاطلاق ما دامت تملك الكثير مما يقوم عنها منير عاطف باتفاقه عليها ، ولكنها تضطرب غصص اذا تلفظ أحد اسمها بذكرى والفتاة التي قال الجميع لشعبان وادهم انها سرعان ما ملكت بعد وفاة عادل بك . ولكن الاحداث تقودنا الى ما يشبه ذلك المشهد الاسطوري في قصة برونتي الشهيرة « جين اير » حيث يكتشف شعبان في إحدى خلواته مع غاطمة هاتم بذلك المنزل المهجور في المعادي والذي كانت تصطحبه اليه مساء كل خميس لممارسة الحب ، أن والدة ميرفت لم تمت ، وانها هي قد أصيبت بالجنون على اثر معرفتها بعلاقة أخته تربط زوجها — عادل بك — باختها غاطمة ورؤيتها لها في حالة فعل فاضح فما كان منها الا أن أشعلت النار في المنزل وملت زوجها محترقا ونجت هي بأعجوبة ، ولكن الجنون كان نصيبها المحزن . لا يدري أحد بهذه المأساة التي قيل عنها يومئذ أنها بسبب عقب سيجارة ، ولا منير عاطف نفسه ، أما ميرفت فكانت طفلة صغيرة لا تعي . وكان العلاج الذي رائه الأسرة هي ابعاد الأم المجنونة عن الطفلة وإشاعة مونها . وفي هذه الخلوة التي أدرك فيها شعبان بحض المصادفة أبعد المأساة التي تخيم على هذا المنزل ، فتح مكتباً لمنير عاطف وإذا بأحد أدراجه بعض الاشرطة الفارغة وقد كتبت عليها عبارات اشتد منها أن البنك الذي يديره والذي يتفق عليه منير عاطف عن سعة ويدخ ليس الا جهازا حديا لصيد البشر وعقولهم . ويتوجه شعبان من فوره الى ادهم ليبدلي اليه بكل شيء عساه يجد لها مخرجا من هذا المأزق الذي انتهيا اليه من طريق بدأ بفكرة نبيلة هي التخفيف من آلام النفس ، فإذا بهما يشاركان في عمل من شأنه أن يزيد من وطأة هذه الآلام ويعيق أهوالها . هكذا تؤدي « الفوضى المخفية » في بناء المجتمع الى مقدمات ونتائج متعارضة ، فيتحول الحلم الى كابوس وصاحب الرسالة الاجتماعية الى شرطي والجلاد الى ضحية والقواد الى راهب واللمس الى قاض .. هذا الواقع المنسوج بالحكم من شبق الطبقة المتوسطة وتعلثم شرائحها الطفيلية وميلاد الطبقة الجديدة ومد نفوذها الاضطبوطي الى ما تهمس به القلوب في خلوات العشق للحرية والمعدل ،

هو الذي اثمر النماذج الرئيسية الضائعة في دنيا توفيق الحكيم الجديدة . بل هو الذي دفعه الى هذا الجو الفانتازي دفعا وكأنه يود ان يقول بأن الحواجز بين المعقول واللامعقول ، بين المألوف وغير المألوف ، بين الطبيعي والشاء ، بين القاعدة والاستثناء ، كلها انهارت تحت وطأة التناقض الحاد بين المقدمة والنتيجة ، وبين الشكل الاجتماعي والمضمون السياسي . الفوضى المخيلة هي التعبير الفني — الهزلي الفاجع — عن رجحان السقوط لهيكل شديد فوق الرمال ، فما ان هبت الرياح حتى اقتلعت من جذوره الهشة ، ورسمت انقلاصه لوحة تجريدية من اغلى الدماء . ولعل اكثر الكلمات ايجاء هي تلك التي جاءت على لسان ادهم ، فقد كان كل ما يعنيه « هو محاولة فهم هذه الطبقة . ما هو موضعها الحقيقي في هذا المجتمع المتغير ؟ .. وهل المجتمع يتغير حقا ؟ وفي نظر من يتغير ؟ والى اي مدى هذا التغير ؟ وهل هو حقا تغير حقيقي من الداخل ؟ لو مجرد مظاهر خارجية ؟ ! .. » .

ويجب أحد زملائك بذلك القلق بأن محور مذاهب هو « هذه الرجعية التي حولي ، هذا المجتمع الرجعي الذي لتنفس فيه » وهو يريد « عملا حاسما عنيفا يفسح الطريق أمام كل فكر تحرري تقدمي .. ان مستقبل العالم هو في هذا الاتجاه » . بينما هناك زيون آخر يستغفر الله « لهذا المجتمع الملحد الذي نعيش فيه . هذا الجو المتحلل الذي نتنفسه » وهو يريد عملا قويا « يزيل من على وجه الأرض هذا الضلال . ان نار الله الموقدة يجب ان نصب صبا على مجتمع بهذا الفجور والاثم والكفر المبين » . اما الزبون الثالث الذي يتبنى « لو كان الانسان يستطيع ان يطلق صوته ويصبح بما في نفسه » فانه يرى ان « كل انسان في حاجة الى ان يتكلم وان يصيح وان يوافق وان يعارض » . ويستكمل توفيق الحكيم ملامح هذه الفوضى المخيفة حين يجسد ضرورة الالتزام بالثورة عليها وضراوة النضال من أجل تغييرها في هذا الحوار الدال بين ادهم وشعبان :

« ادهم : اريد ان اعمل أي شيء نافع

شعبان : نافع لمن ؟

ادهم : للناس جميعا . وللملة كلها

شعبان : للملة كلها ؟! وهل انت مسؤول عن الملة كلها .؟

ادهم : بالتأكيد .. مسؤول

شعبان : ومن الذي سالك وكلفك ؟

ادهم : لا لحد .. أنا نفسي

ولا يتركنا الكاتب حيارى حول مسؤولية ادهم واختياره حين يصف هذا

المجتمع بأنه « برجوازي داخل قباط اشتراكي ! اشتراكية قوانين ولوائح . وليست بعد اشتراكية روح » . ولا شك أن المشكلة أعمق بكثير من هذا . ليرصف ، ولكننا إذا تفكرنا تكوين أدهم المثالي ونظره المجرد للأشياء ، أدركنا أن معنى الكلمات يتسق مع ميناها البشري ، وأنها إشارة ذكية إلى موضع الداء . وهو الداء الذي حاصرت أهواله جوانح الحكيم في أعماله التالية .

(٢)

فانتازيا « كل شيء في محله » (١) وقد كتبها بين عامي ٦٦ و ١٩٦٧ رغم أنها تمثيلية قصيرة من فصل واحد ، تشير إلى تلك الفوضى الخفية التي ظلمت حياتنا بغيوم اللامعقول ومحب العبث الثقيلة الوطاة التي لا تبتر . واللامعقول فيها ليس هو الشكل أو المضمون ، ولا علاقة له بمعنى العبث في الأدب الأوروبي أو الحضارة الغربية . . . وإنما اللامعقول هو انعدام الحد الأدنى من المنطق والانسجام بين مختلف ظواهر الحياة . باتعدام هذا المنطق يغيب المعيار ، فلا تصبح لدينا القدرة على الاستقراء والاستدلال والتفليس . أي أننا نحول إلى قطيع من العميان . وما أشبه هذه الفانتازيا بقصة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ وقد كتبها حوالي ذلك التاريخ ، الفارق الوحيد بينهما أن فانتازيا الحكيم تبيل إلى الكوميديا ، بينما تميل فانتازيا نجيب محفوظ إلى المأساة . وليس من قبيل المصادفة أن يكتب الحكيم هذه التمثيلية بالمعامية المصرية ، رغم أنه لا يكتب بها إلا نادرا ، ولكن معجمها الحسيب ساعده حقا على بلورة التكوين الهزلي للموقف الدرامي وما تتطلبه الفانتازيا من خوارق مضادة للعادي والمألوف . وهنا ، أيضا ، يختلف البناء الفانتازي عنه عند نجيب محفوظ ، حيث تبدو الأحداث الخيالية كالحلم القريب من مادة الكابوس . أما هذا البناء عند توفيق الحكيم فهو مشيد من جزئيات الحياة اليومية وتفاصيل الواقع الحي . المنطق في قصة محفوظ يخلني منذ البدء ، منذ أن يتفصل الإطار العام للاتصوفة عن الجو الواقعي ، وبالتالي فاللامنطق داخلها هو امتداد عضوي لهذا الإطار . أما المنطق في قصة الحكيم فلا ينعدم بدءا من الإطار العام ، وإنما هو يصوغ اللانسجام — بعيدا عن مأساة اللغة ووحدة الإنسان في الغرب — من قلب التعاطف الحار بين البشر ، ومن خلال الفوضى الخفية التي تراكمت أسبابها حتى أصبحت شيئا تقريبا

١ — يعتمد الباحث هنا على الطبعة الناقية من مجلد « المسرح المروع » وقد انصف

إليه هذه التمثيلية التي شاء المؤلف أن يكتب تحت عنوانها التاريخ (١٩٦١) . . .

لكوايبس الرعب ، ولكنها ليست بعيدة عن غن الكاريكاتور بضحكه الباكي ان جاز التعبير .

تبدأ الفتناريا القصيرة بحلاق يرى في رأس الزبون المائل أمامه بطيخة قابلة للشق ، فما أن يفصح عن خواتمه حتى يهرب الزبون ولما يكمل حلقة ثقفه بعد ، ويجيء ساعي البريد الذي يضع كل ما معه من خطابات في طاسة الحلاق حيث كل من يريد ما يريد من خطابات ، له أو لغيره ، المهم هو التخلص من هذا الحمل الثقيل وتسديد خاتمة الوارد . ويظهر شاب ينتظر خطابا ويسأل منه فيجيبه الحلاق وموزع البريد بأن عليه أن يبحث في الطاسة ، فإذا لم يجد شيئا عليه أن يأخذ ما يعجبه من الخطابات المكتسة ويدهش الشاب قليلا ، ولكنه يتناول إحدى الرسائل ويفتحها — للتسليّة كما قال الموزع — غير أنه يفاجأ بأن الرسالة من فتاة إلى خطيبها تطلب إليه الانتظار في محطة السكة الحديد حيث تصل في قطار بعد الظهر — ويحيط الشاب كلا من الحلاق والموزع بمحتوى الخطاب فينصحانه بالتوجه فوراً إلى المحطة واستقبال الفتاة . ويدهش مرة أخرى ، ولكنه يذهب ويعود بالفتاة وحقيبتها في يده . وتنطفيء دهشة الفتاة حين يقول لها « أهل البلد » — وهم الحلاق والموزع والشاب — أن تصرفهما سليم وانهما ما دابسا مخطوبان فلا بد من احضار المانون . وينضم للفتاة ضابط أيقاع حصبه الجميع في البداية شرطيا سريا يستفسر عن سر هذا التجمهر ، ويتسع دائرة الزمة بتجمع الاهالي « في زياط محبوب وفناء ورقص مجنون وهم ينشدون :

بالطبله والمزمار والرقص

ونور الدنيا بالمعكس

نلقاها تمشي بالمضبوط

ان كنت عاقل او مجبوط .

المسألة كلها واحدة

ويلاه ترقص على الواحده »

تلك هي رؤية الحكيم للفوضى المخيفة التي الت بحياننا قبيل الهزيمة وبعدها ، وهي الفوضى التي التقط لها صورة كاريكاتورية من أسفل درجات البناء الاجتماعي ، لا يقول أن « الشعب » الكادح المطحون فوضوي بطبيعته ، وإنما يقول : هذه اللقطة هي انعكاس حاد للنظام الذي يرمز إليه بساعي البريد . لقد أصبح غير الممكن ممكنا منذ لحظة « خرق النظام » التي اتقدم عليها الموزع . لم يعد مستحيلا أن تتزوج الفتاة من شاب لا تعرفه ، وأصبح ممكنا أن يشق الحلاق رأس الزبون كالطيطخة حتى يرى ما إذا كانت ثمرعاء أو

حبراء . ولم يعد غريبا أن يشترك الجميع في الزفة . أي أن « الكل » مشارك في الفوضى المروعة ، وأصحاب المسؤولية عن المقدمة هم بأنفسهم ضحايا النتيجة . هذه هي الاستغابة المنطقية الوحيدة التي يمكن اكتشافها بين ركام عالم بلا منطق .



من ركائز « الفوضى المخيبة » في رؤيا نوميقي الحكيم ، تلك المرحلة الحرجة من تاريخنا الحديث ، غياب العدل . ويلجأ الفنان الى التراث الشعبي في « مجلس العدل » (١) معنيدا إحدى حكاياته المتداولة شفويا فقط مما يدل على أنها مسارية المفعول في الضمير القومي بوحى من تعبيرها المكثف عن أزمة الإنسان المصري مع العدل ، بين شكله ومضمونه . ولم يفعل الحكيم أكثر من أنه أعاد صياغة الحكاية الشعبية المتوارثة في لغة مكتوبة ، ربما لأول مرة . وتقول الحكاية فيما يروي الحكيم أن معاهدة خفية بين فران وأحد القضاة كانت السبب في هذه الجموعة من المشاهد الهزلية التي تؤدي الى نوع من السخرية الفالاجمة . لقد ذهب أحد المواطنين بأوزة الى الفران بغية تصديرها، لما كان من الفران الا أن أكل نصفها وأرسل النصف الآخر كعاقبة — الى القاضي . فلما جاء صاحب الأوزة ادعى الفران أنها « طارت » فثارَت مشاجرة عنيفة بينهما تدخل لفضها بعض المارة ، ولكن الفران أمر على أن يذهب الى المحكمة . وبالمنطق المجرد تمكن القاضي من « اقتناع » صاحب الأوزة بأن الله قادر على كل شيء ، على تطيير الأوزة مثلا ، كما أنه لا يستطيع أن يثبت ملكيته لأوزة التي طارت والتي ربما كان الفران صاحبها كما يقول . ومن ثم فهو مخطئ في حق الفران باتهامه ظلما بالسرقة ، وعليه لا بد وأن يدفع جنيها غرامة . ويتقدم بعدئذ رجل من المارة حلول أن يفرق بين المتشاجرين فقال لكبة في وجهه فقاتت له إحدى عينيه . وبالمنطق المجرد — مرة أخرى — يفتق القاضي المواطن المصاب بأن العين بالعين ، وأنه الآن لا يملك سوى عين واحدة ، فعينه التي ضاعت في حكم العدم ، وعليه اذا شاء أن يفتأ مينا للفران مقابل عينه الوحيدة الباقية . من الطبيعي أن يرفض الرجل هذا الحكم ، فيكون نصيبه التفرغ جنيها . ثم يتقدم زوج مع زوجته التي كانت حابلا منذ دقائق ولكن رفسة من الفران أجهضتها . وبالمنطق المجرد — مرة ثالثة — يشكك القاضي الزوج في علاقته بالحمل فيشتبك مع زوجته في « خناقة » تتصل بالرجولة والخيانة ولكن القاضي يتطوع بفض

المشاجرة ويقدم اقتراحا « منصفا » هو ان من افرد بطنها عليه ان يلاها .
وحينئذ يتنازل الزوج وزوجته عن الدعوى ، غير ان القاضي لا يعتقهما ويحكم
عليهما بالغرامة المقررة جنيتها . ويحاول فلاح كان قد اتى بحماره الذي نزع
الفران فبيله النساء المعركة مع صاحب الازوه ان يهرب بجلده بعدما سمع
وما رأى فلا يتقدم بشكواه ولكن القاضي يستدرجه الى القول بأنه جاء الى
الحكمة ليتفرج ، وهكذا فعليه ان يدفع الغرامة كالآخرين . وتنتهي الجلسة
بحصيلة لا بأس بها من الغرامات يقتسمها القاضي والفران .

وليس من شك في ان الحكيم قد اعتمد على الحوار الذكي في استخراج
اللائنطق من قلب المنطق ، واللائعقل من جوف العقل . بذلك كان يضرب
عصفورين بحجر واحد ، كان يضرب المضمون بالشكل من ناحية ، وكان
يضرب النتيجة بالمقدمة . الشكل هو القانون ، والمضمون المفترض هو
العدل . ولكن اللقون ليس نسا جامدا وانما هو خلاصة تجربة انسانية
تتفاعل سلبا وإيجابا مع « الإنسان » الذي ينحرك بهذه الخلاصة في اتجاه
التقدم لو في اتجاه التخلف . لا يكفي القول مثلا بأن القاضي في الحكاية
الشعبية مجرد نموذج للمسؤول المنحرف ، وانما يجب ان نتأمل اسلوب
الحوار الذي اختاره الفنان بين القاضي وجهود المتناضين . انه يستغل منذ
البداية ميرانا عميقة في النفس المصرية كالإيمان المطلق بقدرة الله ، والفهم
الخاص لفكرة المعين بالمعين وقضية الشرف . هذا الميراث الاخلاقي كان
المقدمة الجاهزة التي بدأ منها القاضي لمبعته الفكرية في الحوار المجرد . وكانت
النتيجة هي امتداد حتمي لهذه القضية ، بعد ان اضاف اليها القاضي خلقته
ومهارته في تفرغ الشكل من محتواه ، تفرغ القانون من العدل ، تفرغ
« خلاصة التجربة الانسانية » من تعبيرها البشري عن التقدم . هكذا لا
يهاجم الحكيم ، هنا ، نمونجا فرديا شائها كالقاضي لو الفران ، ولا هو
يهاجم القانون كقانون .. وانما هو يحلل طبيعة العلاقة بين الإنسان والعدل
من خلال ذلك الميراث السلبي الذي يسمح بتحول الجلاذ الى شحبة والبريء
الى متهم . وتلك هي دلالة اختباره للتراث الشعبي مصدرها لهذه التمثيلية
القصيرة ، وكثمة يود الاشارة الى ان اتصال هذا التراث داخل النص وخارجه
هو احد اسباب هذه الفوضى المخفية التي يشارك فيها الجميع . ان « مجلس
العدل » لا تناقش مشكلة العدل الاجتماعي ، بقدر ما تناقش مشكلة العلاقة
بين القانون والقيم . والبشر في هذه التمثيلية ليسوا رموزا لاتبط محددة
خارجها ، هذا التبسيط للامور ابعده ما يكون عن البساطة التي ينشدها
الحكيم ، لطمس أبعاد الفوضى المخفية من صميم الواقع الحي لشمعنا .

(٤)

لم تكن المرة الأولى التي يصعد فيها توفيق الحكيم الى القمر ، ليرى الارض من هناك . . . كانت « رحلة الى الفد » رحلته الأولى الى الارض عن طريق القمر ، وكانت رحلة الفزع من العلم والعقل اذا كانت المشاعر والمواصف الانسانية مصيرها المحتوم في عالم تحكمه انابيب الاختبار . وقد تطورت رؤية الحكيم للعلم والمجتمع منذ ذلك الوقت ، حتى اننا رغم التحفظات التي يمكن ان نحصيها على مسرحيته « الطعام لكل فم » فاننا لم نغفل من وجهها الايجابي المؤمن بالعلم طريقا للخلاص من الفقر . وكانت اهم التحفظات هي ان هذا الحلم المثالي الثقيل بأن العلم سيوفر الملايين البشر حاجاتهم المادية رغم ثبات رقعة الارض الزراعية بتصنيع الماء والهواء ، ان يتحقق دون صراع اجتماعي هائل وقد تجاهل الكاتب انذاك الخريطة التطبيقية للعالم ، ومن ثم التفت لديه المسألة في التفكير التجريدي في التعبير ، واثمر هذا اللقاء رؤيا طويلة لا تستطيع ان تسهم جديا في حل القضية المطروحة للبحث .

في تمثيليه القصيرتين الجديتين « تقرير قمرى » و « شاعر على القمر » (١) لا يتخلل توفيق الحكيم من ايمانه العميق بالعلم ، ولكنه يضيف اليه البعد الخائب ، البعد الاجتماعي . في « تقرير قمرى » لا مجرد الفنان الصراع المحتل بين العلم والانسان ، وانما هو يركز منذ البداية على الوظيفة الاجتماعية للعلم والموقع الاجتماعي للانسان . . فالعلم قد يكون وسيلة الانسان للدمار ، ولكن العلم حينئذ ليس هو المسؤول لانه لدى انسان آخر قد يكون وسيلة لقهر التخلف والفقر والخوف . هكذا يختار الفنان كلا من الولايات المتحدة والصين الشعبية كمتواجهين متعارضين اجتماعيا ، ومن ثم لهما متناقضان في توظيف العلم وتحديد غايته . تستغل بعض الكائنات القمرية بمها يتخيل الحكيم ، فرصة هبوط رائدي فضاء على سطح مملكتها ويتسبب اثنان منهما الى المركبة القمرية المعقدة بالرائدين الى الارض . ولن نتجشم عناء كبيرا حين نتعرف من طبيعة البقعة التي عادا اليها وتكوين الشخصيات ودرامية الموقف اتنا في الولايات المتحدة الامريكية ، بين اخذ قادتها العسكريين ولحد قاذفها السياسيين . وهما مشغولان بحركة السخط المتزايدة بين الشباب ، ولكن حدثا خطيرا يقع هو ان الما صينيا في امريكا يزعم العودة الى وطنه . وعودته في حد ذاتها لا تهم ، ولكنه يموت وقد

اكتشف اختراعا يشبع حاجة مواطنيه الى الطعام . ويتابع الكائنات القمريان اللذان لا يراهما احد الحوار الغريب عليهما بين السيلسي والجنرال وبينهما وبين الصيني برشاء بالغ ودهشة مزوجة بالاسف والاسى لحال البشرية . ان ما يهم الصيني هو ان يحيى بلاده التي يسكنها في القريب الف مليون انسان من غلة الفقر والجوع . وحين يحتج السيلسي والفتنة الامريكيان بان هذا الاكتشاف الذي يمكن تطبيقه في الصين وغيرها من ارجاء المعمورة، من شأنه ان يقضي على الوف المصانع والمزارع في بلدها ، يجيب الصيني على هذا المنطق بان هذه الحجة ردها لصحاب السفن الشراعية عند اكتشاف الكهرياء . . مشيرا بذلك الى ان تقدم العلم - من اجل تطور الحياة ورفاهية البشر - لن يتوقف . ولكن السيلسي والفتنة الامريكيان يكتشفان العالم الصيني بان اختراعه يعني بالاضبط تدمير نظام بلدها ويغير تكوينه الاجتماعي ويحطم هيكله الاقتصادي ويلغي اسلوبه السيلسي ، فالنظام القائم على الصراع الطبقي داخل المجتمع وخارجه لن يحظى بمقومات البقاء اذا ساد الاكتشاف الصيني . ويشعران في مساواة العالم الصيني ، فيذهله تصورهما عنه ، انه لا « يبيع » اختراعا ، وانما هو يسد دينا لوطنه وللانسانية وللحياة بأسرها ، لكونه مواطنا وانسانا . وحين يفهم السيلسي والفتنة الامريكي ان الاكتشاف ليس مكتوبا في اوراق يمكن اخذها منه بالحيلة او التهديد وانما الاكتشاف في المخ يسلماته لاحد الحراس بغمزة عين هي اشارة القتل . ويهيمس كائن قمري بصوت لا يسمعه احد « لن رجلا يريد ان يطعم الجميع هنا على الارض فآخضوه وامضوه » .

ولا تنف محاولة الحكيم في « تقرير قمري » عند هذه الرؤية الجديدة لوظيفة العلم التي تخطف من نظام اجتماعي الى اخر ، وانما هو يربط هذا النظام المعادي في جوهره للعلم وظاهرة السخط الملم بين الشباب الامريكي . وكنت مقدمة التمثيلية القصيرة حوارا بين الفتنة والسيلسي حول الفرق بين ابن الفتنة المنضم الى احدى جماعات الشباب المنرد ، وابنة السيلسي التي يسود التفاهم بينها وبين ابنيها . وتبدو قصة اعدام العالم الصيني كجولة عرضية بين المقدمة والخاتمة التي نرى فيها الفتنة والفتنة وهما يستألفان الحوار الذي دار منذ قليل بين والديهما . . ويتابع الكائنات القمريان بقية الحوار . . وتلاحظ ابنة بيتنا استبطاع الحكيم ان يضع كلنا يديه على جراح الانسانية المعاصرة فيها يفضل بقضية الصراع الطبقي على العالم ، فانه لم يستطع ان يرى بوضوح كيف قضية صراع الاجيال في الغرب ، وخاصة في الولايات المتحدة الامريكية . ولا شك انه تمكن من تبين الاطار العام

للمشكلة حين تسأل الفتى — ابن القائد — لماذا يدفعه أبوه وأمثاله من العسكريين والسياسيين إلى خوض حرب قذرة و « لماذا يذهبون بنا إلى شعب آخر لنهدم مجتمعه ومذهبه الذي اختاره لنفسه ، أنهم ينفقون الأموال خارج «مجتمعنا» في حروب عقيمة ويتركونه للفساد والتحلل والفقر » ان هذا المجتمع المنحل هو ملك لحفنة من الشركات العظمى وطبقة من رجال المال والأعمال يستأجرون عقل والدك وبراعته السياسية وسيف والسدي وخبرته الحربية لحملة مصالحهم وأرباحهم . . وهم يراكمون ثرواتهم الخيالية « من مرق شموع أخرى تكدح في سبيل لقمة » ويرى الفتى على لسان توفيق الحكيم ، لو ان الحكيم يرى على لسان الفتى ان السلاح الوحيد الذي يملكه الشباب هو أنفسهم ، فهم الأدوات التي يحقق بها مصاصو دم الشعوب لحلالهم في المستقبل . ومن ثم فعلى الشباب أن يحطم هذا المستقبل بحطهم نفسه ، بفتحاره الجماعي « نعم . . انتحارنا جميعا . . نحن الشباب . . انتحار مستقبل بأكمله يصنعه مجتمع موبوء . . خير لنا ان نختار بأنفسنا نهائنا من أن يختاروها لنا في حروب نقتل فيها الأبرياء » . وتتفتح الفتاة بخطق الفتى وتنضم إلى قافلة التردد ، ويصعد الكتلتان القمريان بتقريرهما عن هذا المجتمع الموبوء الذي يرسل اليهم بين الحين والآخر رجلا أو أكثر ينشغل بجمع الحصى والأحجار والتراب القمري ، دون ان يفكر الذين أرسلوه في مهمة أكثر فائدة . وهذا هو موضوع « شاعر على القمر » حيث يعود الحكيم إلى قضية العدل حين يتصور هذا الشاعر أن هذه الأحجار التي يجمعها رائدا الفضاء من الكواكب التي ستجر الولايات على البشرية فيقول « لو كانت هذه الثروات مستوزعة على أهل الأرض جميعا لكنت بمكتم . . ولما وقعت هذا الموقب . . ولكن هذه الثروات سيحرم منها أكثر أهل الأرض وسيظلون كما هم في جوهم . . بينما تتخضم بها بطون وتزداد قوة وسيطرة » . هذا التصور المسموح لمنطق الرأسمالية والاستعمار ، لم يؤد إلى تصور مماثل لقضية الشباب في الغرب حيث تجيء « رؤيا الانتحار » خلا سلبيا ، لا يمكن أن يكون هو موقف الشباب الأوروبي والأمريكي من أخطار قسلياء مصر . لذلك يعود توفيق الحكيم إلى القضية ذاتها في مقاله القصصي الطويل « قضية القرن الحادي والعشرين » (١) يحاول أن ينظر إلى القضية من زاوية جديدة ، غاربا يستخلص معنى آخر لحركة الشباب كإن غاقبا عن رؤياه الأولى . وتبدأ هذه القصة التقريرية أو هذا التقرير القصصي بأن صحفيا

امريكا قد استطاع أن « يلف » دماغ الحكيم فأغواه برحلة سريعة السى الولايات المتحدة ليرى على الطبيعة ما يسمع عنه مجرد السماع ، فقسد يغير من رايه القائل « أن العالم يكره أمريكا لانه يراها المسؤولة اليوم عن اتسعال الحروب .. حيثما ذهبت في آسيا وأفريقيا ، في الشرق الاقصى والشرق الاوسط تجد علية التقلب في اصابع أمريكا تلعب بها أو تلج بها بشكلاتها تاركة الدخان يلبد سماء السلام » . ويتصافد وصول الحكيم لنيويورك مع انشغال الأمريكيين بقضية الموسم على حد تعبير الصحافة الأمريكية وهي تصف محاولة أربعة من الشبيلاب نفس تمثال الحرية أو نقله من مكانه أو التهديد بذلك فيها قاتل المدمي العام والمحابون والشبيلاب انفسهم . تسابان ومثاقن تخرجان في ارثى الجامعت بأربع الدرجات وعمل الأربعة في احسن الوظائف ، ولكن الحرب الأمريكية في فيتنم جيمت بينهم بلحدى الوحدات العسكرية . وهناك في اتون هذه الحرب القفرة اكتشفوا الوجه الدميم للحضارة الأمريكية ونسأد للنظام الأمريكي بكلمه ومن جنوره . وقرروا فيها بينهم انهم عند عودتهم لا بد من أن يشاركوا في الثورة على هذا الجضع . وكانت حيلتهم — كما تروي القصة — ان يمتلوا مسرحية نفس التمثال دون الاددام على ذلك ، ليجرد أن تصل كلمتهم عن طريق الحكمة الى كل الاذان والعقول والعيون والقلوب حتى تحس وتشعر وتفكر في المستقبل المظلم لأمريكا ، ان هي مضت في طريقها الاستغلالي الديوي المتخلف .

بين مشاهد المحاكبة ومشاهد الحياة في الولايات المتحدة ، كان الراوي يلتقط انفسه ليسجل ما يراه من مظاهر « مجتمع الاستهلاك الذي يقولون عنه .. ساقية بشرية ضخمة تدور طول يومها لتصب مرثها في مجرى نبعها .. هكذا الى غير نهاية .. وهذا النبع الدائم الذي لا ينضب معينه أين تذهب حصيلته ؟ هنا المسألة ١ » . والمحاكمة تجيب على لسان المتهم الاول من الشبيلاب الأربعة وكان يعمل في شركة احتكرات الصلب فبين له خلال عمله بالقسم المالي والتجاري ان هناك جسرا قويا بين الشركة والبنانجون ، وبدا يفهم لماذا تقوم الحروب « وعندما أرى لكتر من مائة ألف دولار قيمة عقود يملحها العسكريون للشركة ، وهي صالحة نفوذ في الحكم ، يصبح — من السهل معرفة صاحب المصلحة في الحروب » التي يموت فيها مئات الآلاف من الشبيلاب الأمريكي ، والملايين من الاطفال والشيوخ والنساء في آسيا . وعندما يهدده المدمي العلم بسؤاله عما اذا كان يعلم أن نظام الحكم في البلاد هو النظام الديوقراطي ، يستكمل الشاب تصويره وتصويره للبناء الاجتماعي والسياسي القائم على الإحتكارات الكهربى بقوله ان الإحتكاريين والعسكريين

هم « الاصابع داخل تفاز الديموقراطية المطلط » وانه حين سال : لماذا لا تترك آسيا للاسيويين ، كان الجواب : لا نريد استقلالهم الاقتصادي ، لان ذلك « معناه انهيار اقتصاد الاحتكارات التي تتضخم بها مستغزفه من دم آسيا وافريقيا وطعام الاسيويين والافريقيين » . والشباب الامريكي يدرك ادراكا عميقا ، ان شعوب العالم الفقير المتخلف ان تلقى السلاح في وجه الاحتكارات الامريكية وستظل ثمراتها تحصد ارواح الشباب الامريكي ما لم يتغير نظام الولايات المتحدة من لسلحه . هذا النظام المعادي للكرامة الانسانية ، ول مستقبل الشعب الامريكي نفسه ، ولروح القرن الحادي والعشرين ، لا بد من تدمير افكاره . وعند هذه النقطة يركز الحكم تركيزا واضحا على رفض الشباب لاسلوب العنف واختياره الحر لاسلوب الصراع الفكري . وهم في هذا الصدد يستنكرون جرائم القتل التي يقدم عليها بعضهم باسم السخط والتمرد ، ويرون في مظاهر حركة الهييز تشويها لحركة الشباب . ولكنه نشويه تصدوا به التضحية بانفسهم من اجل المستقبل ولجباله الاكثر نقاء . كذلك فان من يمكن يكلمون حركات الشباب يملكون اجهزة الاعلام التي تضخم في « مبادئ » الهييز سواء من ناحية تعاطيهم المخدرات او ممارستهم العنصرية للجنس . هذه كلها تثار سطحية تغطي جوهر اعمق هو « بذرة الثورة » ، فكما مهدت بعض الافكار للثورة الفرنسية التي هزت بناء المجتمع الاقطاعي ، وكما مهدت الافكار للثورة الاشتراكية التي هزت بناء المجتمع الرأسمالي ، كذلك فان بذور الثورة الجديدة التي يقودها الشباب الامريكي ليست اكثر من افكار لم تتبلور بعد ، ولكنها سوف تثبت وتزهر وتثمر في الوقت المناسب مجتمعا جديدا جديرا بالقرن القادم ، مجتمعا خاليا من الاستغلال والاستعمار ، من الفقر المدقع والثراء الفاحش ، مجتمعا قيمة القيم فيه هي الحرية الحقيقية ، وعملها العلم والعمل . ومن الطبيعي ان يقود التركيز على « تغيير الافكار » كنسب لتغيير المجتمع الى ضرب المثل بفاندي وتورته السلبية على الامبراطورية البريطانية ، وان فلسفة غاندي ليست فلسفة هندية خالصة ، وانما هو قد استمد بها بدوره من تولستوي ، وبالتالي فهي قابلة للتطبيق — روحا لا نصا — في أي مكان من عالمنا ، فلسفة المقاومة السلبية لا السلبية .

ويفسر الشباب — في جوابه على اسئلة المدعي العلم — ظاهرة الوحدة العالمية لثورة الشباب المعاصرة بان الاحساس الشديد بالعصر هو الذي يربط الامريكي بالافريقي بالاسيوي « وسيقتضي هذا ولا شك على التفرقة العنصرية والاجتماعية في المستقبل » . وترى زميلته ان « الخطأ الوحيد في

نظرنا هو السكوت على أخطاء العصر » وتطور فكرة زميلها عن العنف ، وكان قد اكتفى بإدانة هذا الأسلوب كطريق إلى الثورة الشاملة ، أما هي فتري العنف « يأتي من وجود اعتراض مضاد للثورة ، أي قوة تقف في وجه إرادة التغيير ، وتعمل على صدها بالعنف . . فلا تجد الثورة بدا هي الأخرى من شق طريقها بنفس العنف . ان العنف يولد من العنف » . ولكنها مع هذا لا تبتعد كثيرا عن دائرة التغيير الفكري للمجتمع المخدر بشتى السوان المخدرات ، وهو المجتمع الذي يصب جام غضبه على تعاملتي غريق من الشباب للمخدر وينسى أولا أن الكبار والشيوخ أكثر تعاطيا للمخدر وهم صنّاعه وتجاره وزراعه . وينسى هذا المجتمع ، ثانيا ، ان المخدرات الحديثة كالإيجاد الإمبراطورية والأحلام العسكرية هي لخطر على الغالبية الساحقة من المواطنين . ومن ثم فهو يحتاج إلى هزة فكرية عنيفة أشبه بالصدمة الكهربائية لمرآكه العصبية . ويصطنع الكاتب حيلة غنية يجسم بها أشكال هذه الصدمة ، وذلك حين يفلجى المدعي العام هيئة المحكمة والمحامين بشاهد مثير هو تسميس ذهبت إليه المتهمة مع زميلتها وطلبتا منه أن يعقد قرانهما ، فما كان منه إلا أن رفض وأبلغ الجهل المسؤولة . ولا تنكر الفتاة الإلهام الجديد ، رغم دفع محاميها بأنه اتهم خارج القضية . لا تنكر ، وإنما تناقش في هدوء جذور المسألة : لقد كان المجتمع فيما مضى قائما على التناسل والمزيد من التناسل ، لذلك كانت الشريعة والقوانين تنص على أن يتزوج الذكر بأنثى ، أما الآن — في مجتمع تحديد النسل — فما هو وجه التحريم لقران لا يؤدي إلى نسل ؟ ومن الواضح أن الحكيم هنا لا يدافع عن الشذوذ الجنسي وإنما هو يضرب المثل نجسب على ضرورة «إعادة النظر في أسباب التشريع» كما يتصور الأمر الشباب الجديد بغية بناء مجتمع جديد لا يخشى مناقشة المسلمات ولا يمجز عن التحرر من العادات . ان هذه « التفرقة » ليست أكثر من امتداد لحيلته الفنية الرئيسية في هذا التقرير القصصي ، وإعني بها تمثيل أربعة شباب لمحاولة نفس تمثال الحرية لجرد أن يصلوا إلى المحكمة ومن فوق منبرها يصفون بأفكارهم نجوب الأفاق . كذلك فإن فكرة زواج الفتاتين هي عنصر من عناصر الخطة الفنية المعتمدة أساسا على أن التغيير الفكري هو الأسلوب الأمثل لتغيير المجتمع « إذا لم تكن هناك مناقشة حرة للمسلمات والعادات فكيف تنتقل البشرية من مجتمع إلى مجتمع ؟ ان البيانات السماوية لم تقم إلا على أساس الدعوة إلى مناقشة المسلمات والعادات الراسخة في المهود الوثنية » . وليس معنى ذلك أن الانتقال من مرحلة إلى أخرى يعني تجاهل منجزات العصور الماضية ، فلا شك أن هذه المنجزات قد

احتوت من الإيجابيات ما يقبل الانتقال من عصر الى عصر « هناك أشياء عظيمة وجبيلة لا بد من صيغتها ونقلها الى الاجيال الجديدة والعصر الجديد، والقرن الحادي والعشرين » فالاجيال الجديدة لديها غريزة البقاء الحضاري وتعرف واجبها في المحافظة على حضارة الانسان والاستمرار بها في طريق التطور والتقدم « بأسلوب حياتها الجديدة لا بأسلوب حياتكم انتم » . هذه الاجيال هي التي « ستجرد وتفحص كل منجزات البشرية العظيمة النافعة لتزيد عليها وتنقلها الى القرن الحادي والعشرين » .

ويلور توفيق الحكيم قضية الشباب من خلال قضية المجتمع كله وفي اطار العصر يأكله حين يقول بلسان الشاب في مواجهة الادعاء « نريد أن يعرف الناس بصورة حاسمة انه توجد الان قضية .. قضية جديدة .. هي قضية القرن الحادي والعشرين .. القرن الذي لن يدخله عدوان ولا تفرقة عنصرية او اجتماعية او راسمالية .. قرن الحب والسلام والاخاء الانساني .. وان الثورة قد بدأت داخل هذا المجمع المنواني البالي ولن يقف في سبيلها شيء الى أن تظهر بشقير المجتمع الجديد .. ونحن نطالب الناس جميعا من هنا أن يثوروا معنا على الافكار القديمة التي لا تصلح للحياة في عالم الغد .. وأن يعدوا انفسهم لتقبل التغيير الذي لا بد من حدوثه .. والا جرغتهم الاجيال الطالعة مع نفليات القرن المقتصب » .

ولما كانت التحفظات التي يمكن أن نسوقها على أفكار الحكيم حول مقومات حركة الشباب الأمريكي من حيث اسسها الاجتماعي وبنائها الفكري، وكذلك التحفظات التي يمكن رصدها على تحليله الجذاب ونصبه دانه الفنية التي تسودها المبشرة والتقريرية .. فإن ما لا ريب فيه هو أن الحكيم يقف بصلابة وثبات في دائرة حركة التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي للشعوب في مواجهة المعسكر الاستعماري بقيادة الولايات المتحدة ، كما انه يقف بشكل عام الى جانب حركات الشباب المعادية لهذا المعسكر . وانه — وهذا هو المهم — كان يحوم حول هذه القضايا لانعكاساتها الحادة والشديدة الوطأة على التطور الاجتماعي في بلادنا . انه لم يختر « امريكا » عبثا فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشعبنا ، ولم يختر حركة الشباب هناك عبثا فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشبابنا . ان توفيق الحكيم لم يقصد أن يكتب مثالا « عالميا » عن أمريكا وشبابها ، وإنما كان يرسم ديكور العصر ورائحته النفاذة تهيدا لاحضار المظلمين من عمق ارضنا واحشاء مجتمعنا مما نطالع وجها له في تمثيلياته عن « الحبر » .

لم ينشر توفيق الحكيم من مجموعة « الحمر » سوى اثنتين لمصطلح بينهما عام وثلاثة أشهر ، ولا تزال هناك قطعتان لم يتيسر لهما النشر الى الان . اما التمثيلية الاولى فعنوانها « سوق الحمر » (١) وفيها يستعيد عاطلين كنا قد تعرفنا على بعض ملامحهما في « بنك القلق » ، ولكنه هنا يجردهما من ملامحهما الاجتماعية الخاصة ليبرز معنى أساسيا لا علاقة له بالسمات الشخصية . ومع هذا ، فإنه مما يدمو الى التأمل حقا هو تركيز الكاتب على صفة البطالة من ناحية وصفة الشباب من ناحية أخرى وقضية الحرية من ناحية ثالثة ، وذلك في « بنك القلق » و « سوق الحمر » على السواء . والغالب الافتقار مشترك أيضا بينهما ، إلا أنه يميل الى التجسيم والإيهام بالواقعية في السرواية ، بينما يميل الى التجريد المطلق في التمثيلية . عاطلان يرتفعان ملابس رثة يحسدان حمر السوق على أنها تجد ما تأكله ، وانها ترفع صوتها دون أن يقف في سبيلها أحد . هذه هي المقدمة « الواقعية » للآطار الخيالي الذي دلف منه الحكيم ، ليصوغ بعدئذ المفارقة الدرامية — الهزلية الفاجعة في آن — حين يبدأ الحوار بين العاطلين هكذا :

« .. الحمر دي جنس متحضر

— بتقول ايه ؟! .. متحضر ؟!

— عمرك شفت حمر برية .. فيه خيول برية وجلاموس بري وحمام

بري وقطط برية .. لكن الحمر طول عمرها عايشة بيتنا .. تشتغل وهي

ساکة وتكلم بهرية .

— بهرية ؟

— قصحت بصوت عالي ..

— بمناسبة الصوت العالي تقدر تقول لي احنا مش عارفين نعيش ليه

حضرتي وحضرتك ؟

— ملشان حضرتك وحضرتي مفلسين .

— ومفلسين ليه ؟

— علشان ما حدش سأل عنا .. لو كلن لنا سوق زي سوق الحمر

.. كنا لغينا اللي يشترينا .

— وما حدش يشترينا ليه ؟

— لاتنا بضاعة محطية .

— وماله ؟

— لا .. الفلوس لازم تشفع في بشاعة بلاد بره

— ما تيجي نعلن عن نفسنا

— بليه ؟

— بصوتنا

— مايطلعش

— وايش حال صوت الحمر طالع ؟

— لانها زي ما قلت لك جنس متحضر

تلك هي المفارقة الفنية التي صاغها الكاتب منذ البداية ، وهي تنطوي على الإيحاء الفكري الواضح دون أن تتنازل عن وظيفتها الدرامية في جدل الواقع والخيال ضمن شفرة واحدة . اننا نتابع الاحداث بعد هذا الحصار وقد تمكن العاطلان من اقتناع احد الفلاحين بان أحدهما « حمار مسخوط » . وكان الفلاح قد اشترى حمارا من السوق ، فشاغله العاطل الاول بينما فك العاطل الثاني مقدة الحبل المربوط في عنق الحمار ووضع راسه بدلا منه واخذ الآخر الحمار ومضى . ويضرب الحكيم هنا عصفورين بحجر واحد ، فالخرافة الشعبية القائلة بالناسخ أو المسخ أو السخط هي التي اقنعت الفلاح الفقير بان الحمار الذي اشتراه منذ حقائق قد عاد الى أصله الانساني حسب حكاية « حصاوي » . وهذه الحكاية من ناحية أخرى تقول أن حصاوي كان ابنا لاسرة كريمة ثم دب خلاف بينه وبين أبيه الذي رفض أن يزوجه ممن يحبها ، وحين أصر الابن على موقفه سخطه الأب حمارا بدعوة كانت لها أسباب السماء مفتوحة . وهكذا يستغل الفنان إمكانيات الخرافة الشعبية في ادانة وجهها الخبيث وفي استغلال طاقاتها الفانتازية لصياغة العمل الفني . المهم أن الرجل اصططح حماره الأدمي أو انتمسته الحمار الى المنزل ، وحاول بقدر ما يستطيع أن يفتح زوجته بأن الله اكرمه وأعاد ادمية الحمار المسخوط على يديه . وبعد تفكش طويل حول ايهما ائفع : الحمار أو البني ادم يسلم الفلاح وزوجته بالأمر الواقع . وتتاح للعاطل فرصة الاكل والشرب فيستلذ اللعبة ، المرأة ويحير الرجل ، فكلامه معقول ولكنه يهدد مصاغ الزوجة الذهبي مقابل زيادة الحصول وتأمين البثور . عندما يثور الشغب في اركان المنزل يسب عقل الحمار البشري الذي يصر أن له رأيا في هذا وذاك من الامور ، تتطلب المرأة من زوجها أن يلزمة حدوده وهي الحظيرة . وفي هذا الوقت يمود رفيقه بالحمار الحقيقي الأصلي ويخبره بأنه عثر على عمل مشترك في مزرعة ظن أصحابها أنه رجل مهم ما دام يملك حمارا . ويربطان الحمار في الحظيرة

ويبشيان الى حال سبيلها ، ثم يكتشف الفلاح وزوجته ان الانمي عااد حمارا فيتلاان ويشكران الله على كل شيء (*) .

وبالرغم من انه ليس هناك اصل شمعي لهذه التمثيلية ، فان قالب « الحدوتة » هو الاطار الفني الذي آثره الحكيم لبناء هذه الفكاهة الافتاتزية اللاذعة : فالانسان يحلم بأن يكون حمارا لياكل ويصيح « بحرية » ، فاذا تحقق الحلم يصيح « العقل الانساني » مشكلته من جديد .. وهي المشكلة التي لا تحل بالحصول على عمل في مزرعة يظن امحابها ان العاقل يملك حمارا ، فالنهاية التي اختارها الحكيم هي خاتمة حدوتية ، ولكنها ليست خاتمة المهزلة التراجيدية التي بدأت بحلم يقول ان الحمار جنس متحضر تعمل يهدوء وتتكم بهوية .

ولا ترتفع تمثيلية « حصص الحبوب » (١) الى مستوى التمثيلية الاولى ، فمرمزا صغير ودلائها جزئية . ونمها يذهب اأد الوجهاء بصماره الى اأدى المدارس الابتدائية الاهلية فيمنع ناظرها وسكرتها بقبول حماره . حصص تليذا بالقسم الداخلي .. ولان الناظر يحتاج الى النقود باية وسيلة فاته يقبل التلميذ ، ولكن حلقه الى النقود تنفعه الى بيمة . وحين يجيء الوجه لتسلم « ابنة » في نهاية العام ، يخبره الناظر بأنه قد تخرج وأصبح مديرا لشركة الملف المجاورة . وهي الشركة الطابعة في شراء المدرسة الاميلة للسقوط . ويصدق الوجهة ويذهب الى الشركة سعيدا بأن حماره قد أصبح مديرا . ويفاجأ المدير بالرجل والناظر وهما يؤكدان انه كان حمار الوجهة وقد تربى في المدرسة . وتنتهي المفارقة الهزلية — طبعا — بطرد الوجهة والناظر ، غير ان اأدهما تلح في زاوية فمه ابسالة خبيثة ، بينما تلحظ على الاخر نظرة مذهولة ، فقد ربى العزيز الغالي منذ الطفولة وشقى من اجله ، وهاهوذا لا يجد منه حين منح الله عليه وأصبح ادبيا الا الجحود والنكران . والسخرية التي استهدفها الكاتب لا تنصع لآكثر من التماذج البشرية التي عرض لها ، بينما ترتفع التمثيلية الاولى الى مستوى الرمز الشامل .

وحول هذا الرمز الشامل تدور ثلاثة « حديث مع الكوكب » التي وقف

(١) اتصل شعراوي جمعة — وزير الداخلية آنذاك — سببها نشر هذه التمثيلية بالاحرام « مستغرا » عما يقصده الحكم منها ، فاقترح عليه رئيس التحرير ان ينصل بالكتاب واسا في هذا الصند ! وقال الحكم ينظر قانون وزير الداخلية ، بلقبسالة خبيثة ، ولكنه لم ينصل .

١٠ — نشرت في الاحرام في ١٢-١٩٧٢ .

يتخذ موقفا حلسيا من القضايا المطروحة ، خاصة اذا كان الاستقطاب بشأنها هو المجري الرئيسي للصراع الفكري على أرضنا .

وفي الحلقة الاولى من « حديث مع الكوكب » (١) كما في بقية الحلقات الثلاث يخبر الحكيم حوارا بينه وبين « الأرض » . وهو قد يبدأ الحوار بللمسة قصصية وقد يستغني عن هذه اللمسة كما فعل في الحلقة الاولى ، اذ اكتفى بأسطر قليلة سرح خلالها بنا الى جبل المعظم حيث كان يتمشى قليلا . ثم لفت نظره كهف يشبه المخارة فخلف اليه ، واذا به يكتشف بثرا عبيقة الغور لا تردد جنباتها صدى الصوت . وانما هو قد فوجيء بأن صونا ثانيا يرد على كلماته بدلا من أن يكرر اصداها . ومن هذه المقدمة الخيالية يلسج الكاتب احدى القضايا التي ظننا زمنا انها ووريت مع الزمن ، غير انها عادت من جديد تلح على كافة مستويات المعرفة في وطننا ، بدءا من الشارع وانتهاء بالابحاث العلمية المجردة مروراً بقنوات التشريع وبرامج الاعلام والترفيه والتعليم ، وأهني بها قضية التراث والمصر (٢) .

ولا تفوتنا الملاحظة الاولى على الشكل الفني لثلاثة « حديث مع الكوكب » فهي رغم حوارها الفكري التقريري ، الا انها صيغت صياغة فنية ذات دلالة بارزة . . وهي ان الكاتب يتوجه بالحديث الى « الأرض » بمعناها المادي المباشر ، كمصدر وحيد للاجابة على التساؤلات المطروحة على « انساننا » أي ان هذا الحوار منذ البداية هو حوار بين الانسان والأرض ، فهما اذن طرفا « المعرفة » المتاحة للبشر في عالمنا . وسوف نلاحظ بعدئذ اتساق هذا المعنى مع بقية الافكار التي يتبناها الحكيم ، وهي ابعد كثيرا عن المنطلق المثالي الميتافيزيقي لامتكاره القديمة . ويكاد هيكل الحلقة الاولى ان يكون مبنيا من هذه العناصر : ملنية الكون ، تسبقية المادة على الوعي ، جدلية العلاقة بين المادة والفكر ، القانون الاساسي للبناء في شكلها الخام واشكالها المتطورة والاكثر رقيا هو الحركة اي التاريخ بتفاعلاته الحية الدينامية المعقدة وليس السكون بمعناه الازلي الابدي أو السرمدية خارج الزمان والمكان . وذلك طرفة ثورية في تفكير الحكيم رغم انها ليست جديدة مطلقا على التفكير العربي الحديث . وقد كانت بساطة العرض وسذاجة الالبطة وسلاسة الاسلوب من العوامل التي مكنت لهذه الرؤية في عقول

١ - نشرت بالأهرام في ١٧-١١-١٩٧٢ .

٢ - يمكن مراجعة تفصيل هذه القضية ودور تنوير الحكم في كتابي « تراث والثرية

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٢ .

أوسع الجاهل ودقعت القوى السلفية المحافظة ، قوى الثورة المضادة ، الى اعتبار الحكيم رمزا رئيسيا من رموز الثورة (✳). وكان هذا الاعتبار صحيحا ، فلم تكن خطورة المنهج الذي صاغه في الحلقة الاولى من الثلاثية هو اشتغاله على العناصر المذكورة فحسب ، وانما كانت صياغته نفسها صياغة جاهلية او شعبية ان جاز التعبير هي مصدر الخطر : ذلك الغالب التعليمي السهل أصبح مضمونه في متناول عقل وقلب تلميذ صغير . بالإضافة الى تطبيقات الحكيم لهذا المنهج في حياته العملية والفكرية على السواء ، خصوصا فيما يتصل بالمسائل الحية المثارة في الشارع والفكر معا (✳✳) . قضية التراث والمصر مثلا ، كانت واحدة من هذه القضايا التي نوقشت مرارا وتكرارا طيلة النصف القرن الماضي ، ولكتها في الغالب الامم كانت مناقشتها فكرية مدارها الاداب والفنون والحضارة . لها الآن فهي تتمثل بأدق تفاصيل الحياة اليومية في بلادنا . ومن هنا ، فالموقف منها ليس ذهنيا بحنا ، وانما هو موقف سياسي في الغام الاول .

ولا يزيد الحكيم في الطقة الاولى من « حديث مع الكوكب » رايه بشأن التراث والمصر عما سبق أن ذكرناه في مقدمة هذا البحث . ولكني سأورد هنا مقتطعا اختار له عنوانا فرعيا هو « مسؤولية الفكر » دار فيه الحوار بين الانسان واه الأرض على هذا النحو :

« — حقا .. ان مسؤولية الفكر الإنساني جسيمة !

✳ وحركة هذا الفكر المستمر هي فرصة الانسان الوحيدة في الحياة ..

— ولهذا تقلس قيمة الأفراد والشعوب وقوتها ، بمقدار حركة الفكر فيها .

✳ هذا صحيح .. ولهذا تختلي حضارات وتظهر حضارات ، تفسد لجمود الفكر أو تحركه .

— تقول تختلي ؟ أين تختلي ؟

✳ كان لوحي الحكيم هو الذي كتب بنفسه بيان الآباء المصريين حول أحداث الطبعة

١٩٧٢ ، بنفسها مطالب الجماهير الديمقراطية : أعداد الدولة والشعب للحرب ، اطلاق الحريات المسبلة للبحر ..

✳ — توجه بعض مشايخ الأزهر الى دار الأهرام بعد نشر هذه الحلقة ، وطبقوا؟ من رئيس

التعصرو بعد الاحتجاج على نشر هذه المواد « بالحدة » في رأيهم — أن يكون الأزهر هو الجهة الرقابية الوحيدة ذات الساطرة على امثالكها في المستقبل . ويرفض رئيس التحرير الطسب المذكور ، واقترح بدلا له هو الحوار الديمقراطي ، ولكن « الطباء » رفضوا الاقتراح بدورهم .

✽ أقصد تبطل .. لا شيء يختفي نهائيا او يزول .. ولكن كل شيء ، ومنها الحضارات اذا ضعفت وجهت ابتلعها حضارة أسرع حركة وأقوى معدة ، فتنهضم ما عندها من كنوز ، ولا تبقى الا نفايات ، وتتقدم هي متوردة سبينة مزدهرة لتحتل عنها مشعل القوة الانسانية .

— ليست كل حركة مقترنة بالاتجاه ؟ .. فما هو الاتجاه المطلوب لحركة التفكير ؟

✽ الاتجاه الى الامام طبعاً .. اي التقدم بالانسان في طريق التطور ، الى القوى والافضل .. لان الاتجاه الى الخلف هو رجعة الى موضع سابق مر به الانسان وتركه ، ساقرا مع الزمن المتغير والمصور المتلاحقة .. ولا يمكن للعد ان يصبح الامس ، الا اذا انقلبت دورة القمر حولي ودورتي انما ايضا ..

— الا يمكن ان يكون في ملغى الانسان شيء ذو قيمة يرى من الافضل له استعماله ؟

✽ هذا شيء آخر .. هناك فرق بين الانسان الراكب في قطار الزمن والعصر ويريد ان يرجع بقطاره كله الى محطة سابقة يكث فيها ، وبين الانسان الذي يستعيد من هذه المحطة الشيء ذا القيمة وينفض عنه ترابه ويصلحه ويتنعم به وهو سائر بقطار الزمن والعصر في اتجاه المحطات التالية ..

فذلك هو موقف توفيق الحكيم من قضية التراث والعصر ، لا يزيد عما ذكرناه من قبل في اقواله التقريرية المباشرة ، ولكنه هنا يكتسب بهذا الغالب التعليمي المفصل بعدا جهايريا محققا ، كان له ابعاد الاثر في مرحلة الاستقطاب العنيف التي يجتازها الفكر العربي الحديث في مصر .

وفي الحلقتين الآخرين يقدم الحكيم للقائه بالكوكب بقصة زميل قديم صادفه ذات يوم في المقطم وهو في طريقه الى المقارة ، فراح يروي له سرا قديما مؤداه انه قبل ان يقرر الزواج من خطيبته — وكان مشهورا بين زملائه بالحياء والتمتع — ذهب مع احد اصدقائه الى احد بيوت الدمارا ليعرف شيئا من الجنس الذي لم يكن قد مارسه .. واذا به يفاجأ بان المرأة التي اختيرت له هي خطيبته نفسها . وليس هذا هو السر فيما يقول السراوي ، وانما يبدأ السر حين تحررت والدته بعد وفاة والده ان تتزوج احد رؤوسه فترك لها المنزل ولم يعد الا ذات يوم وصلته فيه برقية تبشئ بوفاة والده . عند هو ولجوه الطبيب ليكتشفا ان ابها ماتت مخنوقة ومع هذا فها يخفيان الامر ويستتران على القائل الذي لا يعرفه وتسير الامور في مجراها الطبيعي

وبعد طول السنين لم تمت رغبة الزميل القديم في معرفة قاتل أمه ، رغبة في مستوى الشهوة المحرقة ، أن يعرف الحقيقة . ويذهب الراوي الى بسرر المغارة ليسال الكوكب في الحلقة الثانية « ما هي الحقيقة » (١) . ووفقا للبهج الذي تبناه الحكيم في الحلقة الاولى ، نفهم أن الحقيقة المطلقة هي جباع الحقائق النسبية والجزئية التي تتراكم عبر السياق التاريخي . وأن الحقيقة النسبية لا تعني مطلقا أن لا « حقيقة واحدة » هنالك بالمعنى المفهوم في الفلسفات المثالية القائلة بأن كل انسان يرى الحقيقة من وجهة نظره الخاصة التي تغاير وجهات نظر الآخرين . وبالتالي فما قد يراه أحد حقيقة لا يراه الآخرون كذلك . توغيق الحكيم يرى : أولا ، أن الحقيقة لها كيانها الموضوعي المستقل عن الرغبات الذاتية للبشر . ثانيا ، أن نسبة الحقيقة لا تعني أن الحقيقة ناقصة وإنما تعني أن الحقيقة تاريخية فهي مطلقة بالنسبة لمرحلتها ولكنها نسبية في السياق التاريخي . ثالثا ، أن للحقيقة عدة وجوه « أي مستويات نوعية » ، متعاطلة مع بعضها البعض ولكنها متبايزة كالحقيقة العلمية والحقيقة الفلسفية والحقيقة الفنية والحقيقة الاجتماعية والحقيقة الاقتصادية والحقيقة السياسية . ومن الظاهرة الى النظرية الى القانون ، يمضي الانسان في طريق طويل لا نهاية له بحثا عن حقيقة وجوده . ولأن الواقع الانساني قبل للمعرفة فمستظل الانسانية في سعيها الحثيث نحو المعرفة الكاملة تنجز آيات التقدم والحضارة ، حتى ولو لم تصل الى تلك الغاية البعيدة ، التي تكاد أن تكون « الحلم الجمعي للبشرية منذ طفولتها البدائية » وهو الحلم الذي يجذب الواقع الانساني من دائرة الممكن الى حافة المستحيل .

وفي الحلقة الثالثة والاخيرة من ثلاثية « حديث مع الكوكب » تكمل قصة الزميل القديم للراوي حين تصله ذات يوم رسالة مخفومة كتب على غلافها « يسلم اليه بعد وفاتي » لماذا بها من رؤوسه زوج أمه الذي نكتشف أنه هو الذي خفق زوجته حين دهته بوادر الضعف الجنسي وكان جوعا لا يشبع فراح تمليره المرة تلو الاخرى حتى كان يوم اشتد بينها الشجار والعنف فلما أراد أن يقتل نفسها وتشجبت اعصابه على عنقها حتى اختنقت وماتت . وهو لا يبرر جريمة وان كان يدهش أنه أصبح في لحظة قاتلا ، كان السيد المسيطر على البيت حين لم تكن محولته موضع شبهة ، وانحصر الى مهلوي الذل والعبودية حين سرى الضعف في جسده . وهنا يسال الزميل القديم

راوينا « ما هي القوة ؟ » (١) وينتهي الحكيم من حوارهِ مع الكوكب الذي نقل اليه السؤال ، الى أن القوة هي « حسن استخدام الوسائل للغايت » فيفرق بين قوة العقل وقوة العضلات ، وبين قوة العلم وقوة الات الدمار ، وبين قوة العامل الاقتصادي وقوة الاحتكرات ، بين قوة الفرد الطاغية وقوة الشعوب . ان الوظيفة الاجتماعية للقوة هي معيار الخير والشر وبقية نوازع الاخلاق ، فالطاعة في ذاتها ليست خيرا او شرا ، ولكنها مصدر اشعاع للقوة بجوانبها المختلفة ولساليب استخدامها وتعتمد غاياتها . ان القوة المادية ليست منفصلة عن القوة الروحية ، ولكنها متميزة . قوة الالة مثلا ليست قوة مادية محض ، انها في الاصل تجسيد لقوة عقلية ، وقبل ذلك لاحتياج اجتماعي ، وفي النهاية هي تسهم في تغير الكثير من القيم والمعادن الاجتماعية . ان الجرار الزراعي هو ثمرة تفاعل الفكر الخلاق مع الحاجة الاجتماعية الملحة ، وحين يطل مكان الادوات البدائية فهو يجلب معه مفاهيم جديدة للزمن والاخلاق والحضارة . والقوة الاساسية الفاعلة في حياة الانسان وتطوره هي القوة الاقتصادية ، كما يقول الحكيم ، انها يبين القوى الاخرى تشكل العنصر الحاسم والموجه لمسيرة البشرية . ولتيسير المسألة فيما يبدو يرى الكاتب في « الطعام » هو الاصل والغاية فيقول « ان اولى الغايات كانت هي الغذاء ، ولولى الوسائل هي كيفية الحصول عليه . وعندما فكر الانسان الاول في وسيلة لصيده ، بدأ العلم . وعندما اكتشف الوسيلة بصنع سكين من الحجر ، بدأ العلم التطبيقي او التكنولوجيا . وعندما رسم على جدران كهفه صورة الحيوان الذي يصيده بدأ الفن . وعندما رفع عينيه الى السماء يستنزل المطر لزرعه ، بدأ الدين . . » وهكذا فالتفسير المادي للوجود والحضارة والمجتمع والتاريخ هو الاطار المنهجي الشامل الذي يضم أفكار الحكيم في غمرة الصراع الحضاري بين الاتجاهات النيوقراطية اللامركزية المزدهرة والاتجاهات العلمانية المخروبة . ويتكف العمل الاقتصادي بين عناصر هذا المنهج كعنصر أساسي وحاسم . وعلى ضوء هذا المنهج يفسر النمو السطحي لمجتمعات الاستغلال الطبقي والاستثمار الاقتصادي والعسكري ، ويرى في الاشتراكية — بوضوح لا يقبل الشك — حلا جزريا لمشكلات المجتمع الواحد ، وحلا محتوما ، مشروطا بالانفصال ، لمشكلات العالم كله . واذا كتبت الاشتراكية علاجا يتيها لمرض الانسانية البفسال — وهو الصراع الطبقي — فانها العلاج الامثل بشيكل خاص لامراض البلدان

المتخلفة المتهورة والحديثة الاستقلال على السواء . انها اقصر الطرق لدرء
النخلف الحضاري البشع ، واسلم السبل لقهر الطغيان الدكتاتوري المروع ،
وافضل الوسائل لبناء انفسنا الجديد ماديا وروحيا وهو الذي عاش مسحونا
ومطحونا امدا طويلا . ولا ينسى الحكيم — دائما — أن يرجع لمصر ، حتى
لا ننسى نحن ، فيدير قربة الخاتمة هذا الحوار :

« — لكن .. بماذا تفسر حياة مصر هذه الالاف من السنين على الرغم
من هزائنها .

✽ لانها كانت تتغذى بحضارات المغيرين وتهضمها وتحيلها دماء
جديدة في شرايينها تقوى بها على طردهم . وهي يوم يخلق لها من الابتلاع
وتضصف مجدها من الهضم ، فلها تتدهور ، ولا اقول تبوت .

— الا يمكن لن تبوت يوما ... ؟

✽ لا يمكن وآثار الحضارات كلها على أرضها . ' انها تلام أحيانا ،
ولكنها تنهض .. تركيبها الطبيعي هو امتصاص عصارة الحضارات .

— ولكنها تجتر أحياتا العلك الجاف .

✽ تقصد الماضي العتيق الذي لا عسارة فيه .. ان في خزائن الماضي
مع ذلك ، اوراتا خضراء .. ربما قصر النظر وضعف الوعي هو السبب في
سوء الاختيار .

— حقا ، انها عندما يستيقظ فيها الوعي وتحسن الاختيار وتلائم لسي
غذائها بين الجيد الحي في تراثها والجديد النابض في الحضارات المعاصرة ،
فلها تعود الى قوتها الخلاقة ، لتضيف بشخصيتها المميزقا يبهز البشرية .. »

ابدا ، لم يتخل الحكيم عن ذلك العنصر الروماتسي في تكوينه الباكر ،
ذلك الايمان شبه الميتاليزيقي بمصر . ان مصر في خياله ووجدانه تكاد تكون
« مكرمة » اكثر منها واقعا بلعيا ملموسا .



غير ان هذا لا ينبغي أن توفيق الحكيم في العقد الاخير من هذا القرن
كان كتابا آمينا في الاتصاات الى نبض شعبنا .. ربما كان طموحا اكثر من
اللازم في بعض اللحظات مما لا يتفق وتكوينه التاريخي ، ولكنه حاول بقدر
ما اتيسح له من الضوء ان يغموس في اعماق المجتمع وان يطفو الى بسبوات

العصر . وكانت أغنى الكوز هي تلك التي يجيئنا بها من أحشاء التربة المحلية ، فكان يبدو من خلالها أكثر أصالة ومعاصرة من محاولته المتعجلة في اللحاق بركب الموجات الجديدة هنا وهناك .

ولنا أن نطمئن الرائد الكبير أن ما يخشاه من أن يكون بينه وبين العصر حجاباً وهو على قيد الحياة لا موضع له ، وإن خوفه من أن يكون في شيخوخته حياً بجسمه فقط متخلفاً بفكره لا مكان له أو مبرر . وأتني حين أثرت « نقطة اعتراض » في خطابي المفتوح إليه ، كتبت حريصاً على تراث توفيق الحكيم موقناً من أن هذا التراث لا يحتاج إلى شفيح طارئ ليبقى في تاريخنا حلقة ثمينة من حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية في بلادنا .

غالي شكري

أبريل ١٩٧٣

مصادر البحث

اسم الكتاب	المؤلف	القائمر	طبعة
(١) سجن العمر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٦٤
(٢) زهرة العمر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٦
(٣) عن الادب	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٢
(٤) ادب الحياة	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٩
(٥) تحت شمس الفكر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٣٨
(٦) من البرج العاجي	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١
(٧) تحت المصباح الاخضر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١
(٨) عصا الحكيم	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٣
(٩) التعادلية	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٥
(١٠) شجرة الحكم	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٥
(١١) سلطان الظلام «المقدمة»	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١
(١٢) حماري قال لي	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٥
(١٣) تأملات في السياسة	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٤
(١٤) نماذج فنية في الادب والنقد — أنور المعداوي — مكتبة مصر بالقاهرة			١٩٥١
(١٥) توفيق الحكيم : افكاره واثاره — احمد عبد الرحيم مصطفى			
(١٦) توفيق الحكيم : الاديب الفنان — د. زغلول سلام			١٩٥٢
(١٧) دراسات في الادب العربي المعاصر — يوسف الشاروني ،			
المؤسسة المصرية			١٩٦٥
(١٨) عشرة ادباء يتحدثون ، فؤاد دواره — دار الهلال			١٩٦٥
(١٩) ملذا يبقى منهم للتاريخ — صلاح عبد الصبور			١٩٦١
A. Horani, Arabic Thought in the Liberal Age, Oxford, London 1963			(٢٠)
Gamal M. Ahmed, The Intellectual Orgines of Egyptian nationalism, Oxford, London, 1960			(٢١)
J. Bronowski & Bruce Mazlish The Western Intellectual Tradition, Pelican, 1953			(٢٢)

مراجع القسم الثاني

- (٢٤) عودة الروح ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 (٢٥) عصفور من الشرق ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 (٢٦) يوميات نائب ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 (٢٧) نجر القصة المصرية ، يحيى حقي ، المكتبة الثقافية، دار القلم
 (٢٨) مصر بين الاحتلال والثورة، صلاح ذهني، مكتبة الشرق الاسلامية١٩٣٩
 (٢٩) توفيق الحكيم، اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي، دار سعد مصر ١٩٤٥
 (٣٠) في الادب المصري المعاصر ، د. عبد القادر القط ، مكتبة مصر
 بالفيضان ١٩٥٥
 (٣١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر — د. عبد الحسن بدر،
 دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٣
 (٣٢) دراسات في الرواية المصرية، د. علي الراعي، المؤسسة المصرية
 (٣٣) القصة في الادب العربي الحديث ، د. محمد يوسف نجم
 (٣٤) القصة في الادب العربي الحديث ، د. محمود شوكت
 (٣٥) الارض ، لمعد الرحمن الشرقاوي
 (٣٦) الحرام ، ليوسف ادريس
 (٣٧) المعطف ، لجوجول
 E. M. Forster, Aspects of the Novel, Pelican, 1964 (٣٨)
 Henry James, The Future of the Novel, Vintage
 Books, New York, 1956 (٣٩)
 Irving Babbitt, Rousseau and Romanticism, (٤٠)
 E.R. Leavis, The Great Tradition, Meridian Books,
 New York, 1955 (٤١)
 Jan Watt, The Rise of the Novel, Pergrine Books, 1963 (٤٢)
 Ernest J. Semmons, Russian Fiction and Soviet Ide
 ology,

مراجع القسم الثالث

- (٤٣) اهل الكهف ، توفيق الحكيم ، دار الهلال
 (٤٤) ايزيس ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 (٤٥) يا طالع الفجرة ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 (٤٦) شهرزاد ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب

- ١٩٥٧ رحلة الى الغد ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٣ الطعاع لكل فم ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٤ شمس النهار ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب
 ١٩٦٤ رحلة الربيع والخريف توفيق الحكيم دار المعارف بالقاهرة
 ١٩٦٠ براكسا ، توفيق الحكيم الاداب
 ١٩٤١ صلاة الملائكة « سلطان الظلام » الاداب
 ١٩٥٩ السلطان الحائر ، توفيق الحكيم
 ١٩٥٦ المسرح المنوع ، توفيق الحكيم
 ١٩٥٠ مسرح المجتمع ، توفيق الحكيم
 ١٩٥٦ الصلقة ، توفيق الحكيم ، الاداب القاهرة
 ١٩٥٩ اشواك السلام ، توفيق الحكيم ، الاداب بالقاهرة، الكتاب الذهبي
 ١٩٥٩ لعبة الموت ، توفيق الحكيم ، الاداب بالقاهرة ، الكتاب الذهبي
 ١٩٦٦ الصرصار ملكا « مصر صرصار » توفيق الحكيم ، الاداب

- F.L. Lucas, The Drama of Chekhov, Syngé, (٩٠)
 Yeats and, Pirandello, Cassel, 1963. (٩١)
 John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht, 1964. (٩٢)
 Ronald Gray, Brecht, Writers and Critics, 1965 (٩٣)
 Maurice Baring, Landmarks of Russian literature, (٩٤)
 Eric Bentley, The Playwright as thinker, Meridian Books, New York, 1967 (٩٥)

مراجع علمية

- ١٩٥٦ (٦٦) الادب للشعب — سلامة موسى — الانتاج المصرية
 (٦٧) في الثقافة المصرية — محمود العالم ، وعبد العظيم انيس
 دار الفكر الجديد بيروت ١٩٥٥
 (٦٨) ادب المقاومة — غالي شكري — دار المعارف بالقاهرة
 (٦٩) المنتقى ، غالي شكري — دار المعارف بالقاهرة
 ١٩٦٦ (٧٠) اينيس واويزيريس بلوتارك — ترجمة حسن صبحي بكري
 دار القلم بالقاهرة
 (٧١) المسرح المصري — د. لويس عوض دار اينيس بالقاهرة ١٩٥٤
 (٧٢) اويزيريس — علي احمد بكثير — الشركة العربية بالقاهرة ١٩٥٩
 (٧٣) اساطير فرعونية ترجمة كمال الحناوي المدار القومية بالقاهرة

- (٧٤) مقالات في النقد والادب — د. لويس عوض — الانتجو المصرية ١٩٦٤
 (٧٥) في النقد المسرحي — فؤاد ديارة — المؤسسة المصرية ١٩٦٥
 (٧٦) سر شهرزاد ، علي احمد بكثير — مكتبة الخاتمي —
 (٧٧) سنفيد مصري — د. حصين غوزي — دار المعارف — ١٩٦٦
 (٧٨) مسرح برناردشو — د. علي الراعي — المؤسسة المصرية ١٩٦٣
 (٧٩) مسرح الحكيم — د. محمد مندور — دار المعرفة —
 (٨٠) المسرح العالي — د. لويس عوض — دار المعارف ١٩٦٤

كتابات حول الحكيم وأدبه

- (١) شجرة توفيق الحكيم — نمزية مهران — صباح الخير (١٣ ديسمبر ١٩٦٢)
 (٢) دفاع عن المقول — د. زكي نجيب محمود — الاهرام (١١ يناير سنة ١٩٦٣)
 (٣) رسالة من نيويورك عن يا طالع الشجرة — احمد بهاء الدين — الاخبار
 (٢٤ — ١٢ — ١٩٦٢)
 (٤) توفيق الحكيم أصبح متصوفاً — احمد عيسى صالح — ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٦٢ .
 (٥) طه حسين قال لي لم أفهم مسرحية الحكيم — لتيس منصور — الاخبار
 ١٨ ديسمبر سنة ١٩٦٢
 (٦) كتاب مرثهم : توفيق الحكيم — احمد عيسى صالح — الجمهورية — ٢٤ مارس سنة ١٩٦٢
 (٧) توفيق الحكيم يعود الى شبابه الفني — رجاء النقاش — اخبار اليوم
 ١٣ — ١ — ١٩٦٢
 (٨) براكسا او انتصار الشعب — هشام متولي — الوحدة الديمقراطية
 ١ — ١ — ١٩٦١
 (٩) زوجات اعجب الحكيم — حلمي سلام — الإذاعة (١١-١٩٦٠)
 (١٠) توفيق الحكيم وأدبه — محمد مندور — قافلة الزيت — يونيو ١٩٦٠
 (١١) توفيق الحكيم لم يبك ساعة ولانته — صلاح المراكبي — الإذاعة —
 ٥ — ١٢ — ١٩٥٩
 (١٢) يوم مع ام توفيق الحكيم — عبد التواب عبد الحي — المصور ١-١٠-٥٩
 (١٣) ولدي توفيق الحكيم — نجاح مبر — صباح الخير ٨٤١ — ١٠ — ٥٩
 (١٤) أصالة توفيق الحكيم — محمد مفيد الشوباشي — الشعب ٢٥-٥-٥٩

- (١٥) يوميات توفيق الحكيم في باريس — احمد قاسم جودة — روز اليوسف
١٨ — ٥ — ١٩٥٩
- (١٦) عندما يحلم توفيق الحكيم — عبد الفتاح البارودي — الاخبار
٢٧ — ٤ — ٥٩
- (١٧) عودة الشباب بين توفيق الحكيم وجيته — عبد القادر حبيده — التحرير
(٢١ — ٤ — ١٩٥٩)
- (١٨) توفيق الحكيم يشرح كيف يكتب مؤلفاته — مغيد فوزي — صباح
الخميس ٢٢ — ١ — ٥٩
- (١٩) توفيق الحكيم والنظرة عند الوجوديين — انيس منصور — الاخبار
١٢ ديسمبر سنة ١٩٥٨
- (٢٠) هؤلاء ملبوا توفيق الحكيم — احمد بهجت — الاهرام — ١٢ ديسمبر
سنة ١٩٥٨
- (٢١) حبل الوسام — يوسف الشاروني — روز اليوسف — (٨ ديسمبر
سنة ١٩٥٨)
- (٢٢) لا تشوهوا ابنا ليضا — عبد الرحمن الشرقاوي — الشعب (٢٥
نوفمبر سنة ١٩٥٨)
- (٢٣) العقاد يحكم ببراءة توفيق الحكيم — عباس محمود العقاد — الاخبار
(٢٤ نوفمبر سنة ١٩٥٨)
- (٢٤) الهدم والبناء وتوفيق الحكيم — كامل الشناوي — الجمهورية —
(١٨ — ١١ — ١٩٥٨)
- (٢٥) توفيق الحكيم محتاج الى معجزة — رشدي صالح — الجمهورية —
(١٧ — ١١ — ١٩٥٨)
- (٢٦) الفرق بين الاقتباس وتوارد الخواطر — احمد حمروش — الجمهورية
(٢٩ — ١٠ — ١٩٥٨)
- (٢٧) حوار الحكيم .. والحوار الاسباني — رشدي صالح — الجمهورية
(٢٨ — ١٠ — ١٩٥٨)
- (٢٨) ساعة مع توفيق الحكيم — نعمان عاشور — الاخبار — ١١ أكتوبر
سنة ١٩٦٥
- (٢٩) لم يعد لغزاً — محمد نصر — اخر ساعة — (٨ — ٩ — ٦٥)
- (٣٠) درس من توفيق الحكيم — رجاء النقاش — المصور (٣١-١٩٦٥)
- (٣١) الدم المسفوك بين توفيق الحكيم وبين الشعر — وحيد النقاش الاهرام
(٢٥ ابريل سنة ١٩٦٥)

- (٢٢) لحات من حياة توفيق الحكيم — عادل زكي — وطني (١٨-٤-١٩٦٥)
 (٢٣) الورطة بين العامية والفصحى — د. لطيفة الزيات الاحرام — (٥
 ابريل سنة ١٩٦٥)
 (٢٤) لماذا لم يشتغل توفيق الحكيم بالسياسة — احمد حجازي — روز
 اليوسف (١ - ٢ - ١٩٦٥)
 (٢٥) سجن العمر — طه حسين — الاخبار — ٢٠ - ١ - ١٩٦٥
 (٢٦) توفيق الحكيم يروي قصة حياته — محمود امين العالم — المصور
 (٨ - ١ - ١٩٦٥)
 (٢٧) السجن الذي اختاره الحكيم — انيس منصور — (١٢ - ١ - ١٩٦٥)
 (٢٨) سجن العمر — فتحي غنم — صباح الخير (٧ - ١ - ١٩٦٥)
 (٢٩) حديث ليس للنشر مع توفيق الحكيم — عبد المنعم صبحي — بناء الوطن
 (ابريل سنة ١٩٦٤)
 (٣٠) اعترافات توفيق الحكيم — فؤاد دواره — الجمهورية (١٧-١٢-١٩٦٤)
 (٤١) توفيق الحكيم وشهرزاد الجديدة — رجاء النفاث — الجمهورية (١٩
 نوفمبر ١٩٦٤)
 (٤٢) الله والفنان — فتحي خليل — صباح الخير (١٢ - ١١ - ١٩٦٤)
 (٤٣) شجرة الحكيم سليمان — عبد الله الطوخي — صباح الخير (٩ -
 ٧ - ١٩٦٤)
 (٤٤) المؤلف المسرحي ومأساة الزمن — عبد الله الطوخي — صباح الخير
 (٩ - ٧ - ١٩٦٤)
 (٤٥) الحكيم شاعرا — رشدي صالح — الاخبار (٦ - ٦ - ١٩٦٤)
 (٤٦) توفيق الحكيم شاعرا — انيس منصور — الاخبار (٢ يونيو سنة ١٩٦٤).
 (٤٧) الطعام لكل نم — د. محمد مندور — الجمهورية (١٥ ابريل سنة ١٩٦٤)
 (٤٨) يا طالع الشجرة بين الرمزية واللامعقول د. محمد مندور (٢٤ مارس
 سنة ١٩٦٤)
 (٤٩) اجراء حكيم وحوار مع الحكيم — د. حسين فوزي — الاحرام (٢٨
 فبراير سنة ١٩٦٤)
 (٥٠) توفيق الحكيم يشرح نفسه — الفريد مرج — الاخبار (١٥٤٨ فبراير
 سنة ١٩٦٤)
 (٥١) الطعام لكل نم — رجاء النفاث — الاخبار (٢٣ نوفمبر سنة ١٩٦٣)
 (٥٢) استئناف الحكم في قضية الكترا واخواتها — انيس منصور — المصور
 (١٥ نوفمبر سنة ١٩٦٣)

- (٥٣) مطاردة شخص غريب في مسرحيات توفيق الحكيم — انيس منصور
الاخبار (٥ مارس ٦٢)
- (٥٤) يا طالع الشجرة — عبد الكريم ابو النصر — السياسة (البيروتية)
(١٦ فبراير سنة ١٩٦٣)
- (٥٥) رحلة صيد — صلاح حسني — وطني — (٣ فبراير سنة ١٩٦٣)
- ٥٦ توفيق الحكيم يتحدث عن الفن والحياة .
— غالي شكري — (حوار) العدد ١٧
- (٥٧) يا طالع الشجرة — غزاد دواره — الكاتب مايو سنة ١٩٦٣

**كتب صدرت عن توفيق الحكيم
بعد ١٩٦٦**

- (١) د. علي الراعي — توفيق الحكيم: فنان الفرجة وفنان الفكر — كتاب الهلال
- (٢) جورج طرابيعي — لعبة الحلم والواقع — دراسة في ادب توفيق الحكيم
— دار الطليعة — بيروت ١٩٧٢

مؤلفات غالي شكري

- ١ — سلامة موسى وازمة الضمير العربي طبعة ثانية ١٩٦٥
- ٢ — ازمة الجنس في القصة العربية طبعة ثانية ١٩٧٠
- ٣ — المنتهى : دراسة في ادب نجيب محفوظ طبعة ثانية ١٩٦٩
- ٤ — ثورة المعتزل : دراسة في ادب توفيق الحكيم طبعة ثانية ١٩٧٣
- ٥ — ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟ طبعة اولى ١٩٦٧
- ٦ — امريكا والحرب الفكرية طبعة اولى ١٩٦٨
- ٧ — شعرنا الحديث . . الى اين ؟ طبعة اولى ١٩٦٨
- ٨ — ادب المقاومة طبعة اولى ١٩٧٠
- ٩ — مذكرات ثقافة تحتضر طبعة اولى ١٩٧٠
- ١٠ — الرواية العربية في رحلة العذاب طبعة اولى ١٩٧٠
- ١١ — صراع الاجيال في الادب المعاصر طبعة اولى ١٩٧١
- ١٢ — ثقافتنا بين نعم ولا طبعة اولى ١٩٧٢
- ١٣ — ذكريات الجبل الضائع طبعة اولى ١٩٧٢
- ١٤ — التراث والثورة طبعة اولى ١٩٧٣

الصفحة	الموضوع	فهرس
٥	مقدمة الطبعة الثانية	
٩	مدخل	
		القسم الاول
		ثورة المعتزل في البرج العجبي
		الفصل الاول
١٩	رحلة العبر	
		الفصل الثاني
٤٣	فنان الحياة	
		الفصل الثالث
٦١	راهب الفكر	
		الفصل الرابع
٧٩	المفكر التعادلي	
		الفصل الخامس
٩١	المفكر السياسي	
		القسم الثاني
		عودة الروح الى الرواية المصرية
		الفصل السادس
١٠٧	عودة الروح	
		الفصل السابع
١٤٢	عصفور من الشرق	
		الفصل الثامن
١٥٩	يوميات نائب في الأرياف	
		القسم الثالث
		موعد الحياة مع المسرح المصري
		الفصل التاسع
١٧٩	الموت والبعث في نظرية الخلود	
		الفصل العاشر
٢١٩	العقل والقلب بين الفكر والعمل	
		الفصل الحادي عشر
٢٥٥	السلطة والحرية او الانسان والنظام	
		الفصل الثاني عشر
٢٧٥	العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان	
		خاتمة
٢٨٩	المفاتيح الواقعية	

هذا الكتاب

هذه اول دراسة شاملة في ادب وفكر توفيق الحكيم وفنه ،
وهي اولى دراسة اكاىيمية تستبر بالرؤية الماركسية في اعمال
هذا الراشد الاءبي الكبير .

وتتضاعف اهمية هذه الدراسة بما سبره مواقف واعمال
توفيق الحكيم الاءيرة ابان نهوض الحركة الوطنية والاءيمقراطية
حيث اتخذ موقفا اءيمقراطيا جعل رمزا للبيرالية المصرية
وهي تؤكء على حرية الجماهير وحقوقها السياسية وحريةها
في التعبير عن ارائها في الاستقلال عن السلطة ، وحريةها
في تنظيم نفسها بنفسها .

النائد غالبي شكري يضيف الى كتابه - في هذه الطبعة
الجاءة - فصلا مطولا يناقش فيه بالنفصيل اعمال الحكيم
تاءيل الهزيمة وبعءها ، ليخرج بنتيجة مؤءاها انه يعد
ظاهرة استثنائية وفريدة في تاريخنا هي ثمرة الاستقطاب
العنيف بين قوى التقدم وقوى التخلف في مصر المعاصرة .

ويبقى الكتاب مرجعا لا غنى عنه حول مرحلة من اكثر فترات
التاريخ المصري الحديث تعقيدا وخصوبة . .

الضمن : ٨ ل . ل او ما يماءها

